ARTES DE MEXICO



artes DE MEXICO

PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES

Artes de México y del Mundo, S.A.
Amores 262
México 12, D.F.
Teléfonos: 536-20-31 al 33 y 543-83-91

Revista bimestral autorizada como correspondencia de tercera clase por la Dirección General de Correos, el 29 de enero de 1980

N U M E R O

2

E N E R O Y F E B R E R O D E 1 9 5 4

P R E C I O $ 1 0 . 0 0

FRENTE NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

COMITE NACIONAL DIRECTIVO

Presidente, *Francisco Goitia;* Secretario General, *Rosendo Soto;* Secretario de Organización, *Miguel Salas Anzures;* Secretario de Problemas Económicos y Trabajo, *José Chávez Morado;* Secretario de Asuntos Educativos, *Ignacio Márquez Rodiles;* Secretario de Divulgación, *Roberto Berdecio;* Secretario de Relaciones, *Xavier Guerrero;* Secretario Juvenil, *Miguel Vasallo;* Secretario de Finanzas, *Ignacio Aguirre;* Secretaria de Acción Social, *Celia Calderón.*

ARTES

DE MEXICO

P A T R O N A T O

Sr. D. *Arturo ARNAIZ Y FREG*
Sr. Dr. D. *Nabor CARRILLO*
Sr. Dr. D. *Alvar CARRILLO GIL*
Sr. Dr. D. *Alfonso CASO*
Sr. Dr. D. *Eusebio DAVALOS HURTADO*
Sr. Ing. D. *Marte R. GOMEZ*
Sr. Dr. D. *Andrés IDUARTE*
Sr. Arq. D. *Carlos LAZO*
Sr. Arq. D. *Ignacio MARQUINA*
Sr. D. *Gustavo ORTIZ HERNAN*
Sr. Arq. D. *Pedro RAMIREZ VAZQUEZ*
Sr. Prof. D. *Víctor M. REYES*
Sr. Dr. D. *Daniel F. RUBIN DE LA BORBOLLA*

Imprenta E. MUÑOZ GALACHE, Lerdo 367

LINOTIPO: Raúl Heredia • FORMACION: Manuel Guzmán • PRENSAS: Francisco Sala *(interior)* y Abraham Rosas *(forros)*

ARTES DE MEXICO

REVISTA BIMESTRAL EDITADA POR EL

FRENTE NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

APARTADO POSTAL 7636 • MEXICO, D. F. • *REGISTRO EN TRAMITE*



S U M A R I O

La reproducción a color de la página 17 corresponde al mural "El carro de la Muerte", de la Casa del Deán de Puebla. Copia de Desiderio Xochitiotzin, Elías Juárez, Fernando Ramírez Osorio, Carlos Peregrina Ríos y Felipe de Jesús Xochitiotzin.

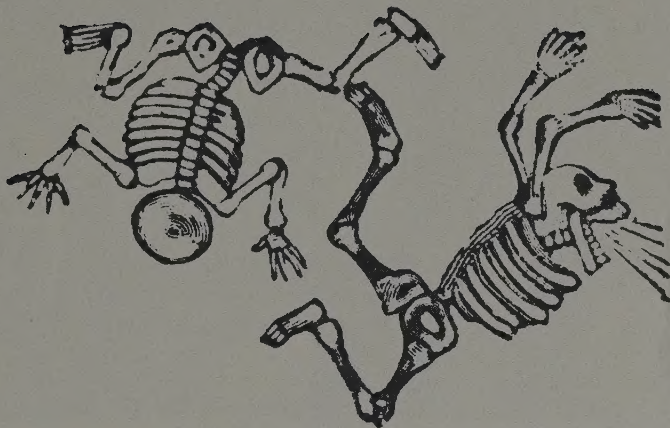
PORTADA • MASCARA DE DIOS MURCIELAGO. Monte Albán, Oax. Fotografía a color de *JOSE VERDE.*

Verdad indubitable es que de todo cuanto el hombre ha creado, únicamente han perdurado desafiantes a la acción del tiempo las manifestaciones superiores de su espíritu, la producción artística en primer lugar. Debido a esa producción, la Historia de la Cultura ha podido reconstruir el pasado de aquellos pueblos que no dejaron otro testimonio para la posteridad que los fragmentarios vestigios de su industria lítica, y con mayor razón cuando su vida espiritual se expresó de modo elocuente en la pintura, en la estatuaria, en la arquitectura, en la cerámica, y en el arte preciosista de dimensión menor. Estas obras, impregnadas de profunda emoción, han servido para enseñarnos el largo y penoso camino que la humanidad ha recorrido para elevarse en dignidad. Por tener conciencia de sí, el hombre ha constituído con ese acervo un valioso tesoro que celosamente vigilado y conservado, forma parte del patrimonio universal de la cultura. Si de algo se enorgullecen los pueblos, es de poseer esas reliquias que con justo orgullo muestran a sus hijos y al viajante en los museos y galerías de arte, en sus monumentos y en sus ciudades. Tan fuerte es la pasión de poseer obras de arte, que los pueblos poderosos no han vacilado en saquear a los débiles en lo mejor de su producción plástica y aún en las guerras, que por definición hacen de la violencia norma suprema de conducta, se hacen esfuerzos por evitar la destrucción irreparable del arte.

Por ello alarma que los custodios de nuestros valores culturales, que los depositarios de una inestimable riqueza que no solo es nuestra sino que pertenece, precisamente por ser de valor universal a todos los hombres, lejos de cuidarla, de conservarla y de acrecentarla con las aportaciones de los hombres superiores de su tiempo, se den a la ingrata tarea de permitir, y en no pocas ocasiones de auspiciar, la demolición de los viejos edificios cargados de tradición y de nobleza, a pretexto vano, mezquino y huero de modernización de las ciudades, empeño en que parece cifran muchos gobernantes su mejor contribución al desarrollo urbano.

El fenómeno en México, por ser general, no requiere particularizarse; sin embargo, en Puebla y en Guadalajara —dos de nuestros joyeles de la Colonia— el modernismo más ignaro está acabando con su fisonomía. La que de propios y extraños recibiera el nombre de "Relicario de América", ciudad que supo como ninguna amalgamar con acierto lo indio con lo mudéjar y lo mestizo, pronto no será sino un triste recuerdo para el que se detenga en la lectura de su sin par historia. La penúltima cuenta de su desgranado rosario ha sido la Casa del Dean de la Plaza, que si logró salvarse de la total destrucción, fué debido a la enérgica acción de los intelectuales y artistas de todo el país, que denunciaron públicamente el bárbaro atropello. Mas la defensa del arte nacional no puede, como es obvio, estar en manos de sectores sociales que no tienen por misión esa vigilancia. De ahí la necesidad de que el Estado —la Federación— en uso de su soberanía, rescate, antes de que sea tarde, lo que no puede, por ningún motivo, seguir dependiendo del gobernante en turno. El Frente Nacional de Artes Plásticas *considera que el problema debe ser resuelto en forma cabal, y en tal virtud demanda del* Instituto Nacional de Bellas Artes *y del* Instituto Nacional de Antropología e Historia *un proyecto de Ley de alcance nacional para la protección y conservación de los monumentos arqueológicos, coloniales e históricos, retirando a los Estados un derecho que no han sabido ejercitar y una obligación que no supieron cumplir.*

M Saly A.



LA

VIDA

Y LA

MUERTE

EN LOS

M E X I C A N O S

POR
J O R G E C A R R I O N



Ocurre desde luego preguntar: ¿hay algo que distinga la forma como los mexicanos vivencian la vida del modo como lo hace cualquier otro ser humano? ¿O hay algún matiz peculiar de la vivencia de la muerte en el mexicano? Antes de intentar la búsqueda de la respuesta a esas preguntas bueno es dejar constancia de que para la muerte, como para la vida de donde deriva, también es válida la palabra vivencia y que ni siquiera seduce la tentación de usar el idiotismo al que conduciría el rigor lógico: morirencia. Constancia aclaradora que pone en relieve la juntura firme de vida y muerte y que, sobre todo, hace énfasis en el valor vital de ésta.

Es a través de vivencias como el hombre logra la síntesis paradójica de su no ser con el centro nítido de la vida del pleno ser individual consciente. Y así, por el camino de la digresión se viene a dar de bruces, intuitivamente, con la respuesta a la segunda pregunta. Sólo habrá características mortales exclusivas de los mexicanos en cuanto las haya también, de modo determinante y necesario, en la vida mexicana. Las dos preguntas originales caben pues en esta: ¿hay una forma de vida mexicana típica? Sólo que tal síntesis interrogativa parece redundancia después de tantas indagaciones, tan prolijos estudios aparecidos sobre lo y el mexicano. Estudios que desde hace unos años cubren un período de espejo autoscópico del mexicano, un lapso de insistente mirarse y remirarse, colindante a las veces con melindres narcisistas si no fuera por el opaco vaho de masoquismo que con frecuencia empaña el espejo.



No es redundante ni siquiera insistente la pregunta. Rige todavía y debe formularse desde el momento mismo que su valor reside en la categoría de respuesta que reciba y, más que nada, en el ángulo conceptual desde el que se emprenda la dilucidación de eso mexicano cuya existencia responderá por sí sola al problema cuestionable.

Luego cualquier indagación sobre las actitudes del mexicano ante la muerte es en realidad un espigamiento cabal entre las formas de vida. Se alude con el término formas de vida a las presiones sociales recíprocas que modelan el tipo acabado, conviviente. O lo que es lo mismo se nombra a las relaciones de propiedad y trabajo, a las variaciones históricas distorsionantes de ellas y a los contactos o fricciones —según el polo de aversión o simpatía— entre quienes trabajan y los que poseen los instrumentos indispensables para llevar al cabo el esfuerzo productivo. No es dable la experiencia de la muerte sino a través de la consigna simpática escondida en el dolor, o en la tal vez más oculta, inconfesable alegría que suscita la muerte de los prójimos repelentes. No es la vivencia de la muerte directa como lo es la de cualquier otra experiencia vital. Proviene al contrario de una elipsis, de un comunicado social, subrayado en cada individuo por dos variantes de apoyos experienciales. Uno de esos apoyos —subrayantes de la intensidad con que los individuos vivencian la contemplación de la muerte— se integra en la oscura reminiscencia del no ser bruscamente interrumpido en el minuto preciso en que el adve-



. . .muerte sin color, sin cabeza de garbanzo y papel lustre. . .

nimiento a la vida marca con gritos, movimientos, frío, indefensión y desamparo el término de un placentero estado de no sabida comodidad placentaria. El nacimiento es un golpe brutal que corta en el límite exacto de la experiencia dichosa —cuya característica de placer se forma de silencio y se rodea de líquida ignorancia— y la realidad imponente y fría. La experiencia primera de la muerte, el conocimiento inmediato de no ser y su fascinante quietud e invulnerabilidad se engendra con dolor. No proviene de otro lado la expresión arquetípica de *engendrarás a tus hijos con dolor.* Solo que para ser completa le falta agregar con dolor tuyo y con dolor de tus hijos. Tal experiencia vive, aunque latente, en el hombre e imprime un caracter especial a los encaramientos de éste con la muerte. La actitud ante la muerte de los demás toma de esa experiencia primigenia una u otra vertiente del par —sólo en apariencia antagónico— placer displacer. Unicamente la predominancia de alguno de los términos inclina hacia el dolor y la tristeza o el placer y la oculta alegría ante la muerte de otro. Unas veces se enseñorea el placer, otras el dolor. De ahí la forma como en la propia vida se escinde la naturaleza social de los velorios en dos grupos de espectadores: los llorosos y gimientes frente a los que tornan la noche, larga y poblada de sollozos, en riente motivo de ronda de cuentos y chistes de varios tonos y colores. Neutrales, enmedio de ambos bandos, permanecen quienes en una síntesis del par antagónico se abstienen de tomar partido y solo delatan la dual reminiscencia de la muerte en la tensión ambigua que a la vez que les ensancha la sonrisa se les apaga en el dolor a que les obliga el abrazo de pésame, no apesadumbrado, a los parientes del muerto tendido, como se dice.

Otro de los apoyos del comunicado colectivo de la muerte se da precisamente en el acabamiento de los demás. Si el nacimiento y su candente círculo de dolor inducen el sentido de reminiscencia de la nada, la muerte del otro —del ser querido, del ser neutro o del ser repudiado— desintegran lenta pero tercamente algo del tuyo y del nosotros ligados al yo social del hombre. El nacimiento: sentido de reminiscencia, la muerte ajena: anticipo vivencial del no ser, de la nada; reminiscencia del futuro para emplear parafraseada la intuitiva fórmula de las pulquerías donde se expende muerte en vehículos de embriaguez: *los recuerdos del porvenir* o *mi vida es otra.*

Se cierra así el ciclo. Entre reminiscencia inconsciente y conciencia de la otredad paulatinamente moribunda por influjo de la presencia ineludible de la muerte de otros, se extiende una larga serie cotidiana de experiencias vitales mortales. En conjunto esas experiencias vienen a ser la cenestesia de la muerte. Es decir la neutra sensación complaciente, apenas lúcida, informada en los datos y estímulos que la muerte acarrea, pero en equilibrio con los de la vida a los que precisamente se aplica la palabra cenestesia. De las leves rupturas de ese equilibrio el yo también nutre nuevas vivencias de la muerte. La enfermedad, depresora del ánimo de vivir; los hiatos oníricos; las soluciones de continuidad de los desmayos y pérdidas de la conciencia, forman una cadena cuyos eslabones están forjados en cantidades variables de la sustancia sutil, aérea del no ser.

Pero esto sólo en cuanto al modo como lo que es un comunicado colectivo adquiere apoyo y certidumbre en la conciencia individual o en eso que diríase la cenestesia de lo mortal del yo en equilibrio con la vital. Lo que sí adquiere valor en cuanto a características, a distintivos de la actitud y la conducta ante la muerte, la reacción popular ante ella o su derivación por canales artísticos, será el propio comunicado y el estereotipo que su recepción imprime en una estructura social dada. En la estructura llamada el mexicano ese comunicado habrá de expresarse con caracteres especiales sólo en la medida que tal estructura tiene trama, telar y tiempo definidos y diferentes a los de otras colectividades. Los elementos de esa trama; el pasmo y dolor iniciales del nacimiento, engendrador de oscuras reminiscencias de muerte uterina; las experiencias cotidianas de indefensión, enfermedad y ritmo discontinuo de los estados de conciencia; el anticipo periódicamente reavivado de la muerte del otro, todo eso y algunas vivencias más son elementos comunes a todos los hombres. Es entonces —hay que repetirlo para tomar la hebra de lo verdaderamente esencial del mexicano— la forma como viven los mexicanos, sus relaciones y vínculos de propiedad, trabajo y explotación lo que en esta etapa precisa, en tal o cual año, determinará una actitud peculiar ante la muerte. O lo que es lo mismo ¿qué textura, cuál orden y cómo se

componen en el tejido y dentro del marco económico social por el que pasa México, los colores comunes, humanos, que son caudal de todos los hombres y a partir de los cuales expresan su conducta conviviente?

Es evidente que este planteamiento permite encontrar rasgos mexicanos —es decir rasgos nacidos de una circunstancia histórica determinada— en las formas de vida y muerte de los mexicanos. Aparte de que el mismo planteamiento identifica los caracteres que de otro modo parecerían producto de una elaboración imaginativa. No es tomando el hilo de arcaicos sentimientos de ferocidad, del desprecio a la muerte, de la afición por el cruento espectáculo de los sacrificios, como se puede aislar lo característico de la actual vivencia de la muerte en los mexicanos. Esos sentimientos eran los mismos que abrigaría cualquier otra tribu en las condiciones y estado de evolución económico social de los aztecas, por ejemplo. Lo que los distingue, pues, reside en su comunicado social, en el modo como la convivencia azteca, o maya, olmeca o náhuatl les daba concreción en moldes de comportamiento y conducta.

Es posible, y por fuerza habrá que añadir es necesario, hacer una caracterización histórica de las actitudes ante la vida y la muerte de los mexicanos. Pero cualquier intento que se haga en este sentido limitado, el análisis de esas actitudes llegará a la reducción de elementos psicológicos comunes a todos los hombres. Esos intentos pues, si quieren encontrar el colorido correspondiente a lo mexicano, tendrán que hacer reaccionar tales elementos humanos con otros históricos, de relaciones económicas y sociales imperantes en las épocas estudiadas. De donde se deduce que cualquier transposición, sin mas, de actitudes arcaicas a las contemporáneas inducirá a errores grotescos de compresión. No quiere decirse con esto que con el solo esquema de la



Olga Costa. Oleo.

. . .la alimentan con adornados panes. . .



. . .los mexicanos revisten a la muerte como ellos quisieran ser vestidos. . .

Figuras de papel. Museo de Artes e Industrias Populares.



evolución social tendremos resuelto el problema. Al contrario, el uso de esos esquemas produce abundantes distorsiones. Cierto, hay líneas generales de evolución, hay guías madres en el desarrollo de las comunidades y los países; pero el hecho mismo del asincronismo con que unos y otros países marchan, cambia el contorno y transforma por tanto la esencia de los fenómenos estudiados. Así no es posible suponer que de la superposición de la etapa actual de transformaciones industriales, económicas, agrícolas y de relaciones de propiedad y trabajo de México con la similar por la que pasó Estados Unidos en el siglo pasado resulte un cabal ajuste. Ese retraso mexicano en el acceso a una era específica de evolución le injerta en un conjunto internacional distinto y por tanto diferentes serán las repercusiones en el ser nacional y en los seres individuales que lo componen.

Sin olvidar pues, la importancia de un estudio histórico de esa actitud, en su integración al conjunto y no químicamente pura, es posible determinar algunos rasgos del mexicano ante la vida y la muerte.

El comunicado más alto que los mexicanos reciben de la vida es el de la pobreza. La pobreza liga a la familia cuando la estructura social permite usar en alivio de su presión el esfuerzo de los miembros de tal familia. Liga entonces con indisolubles lazos de orden económico. Cada individuo de la familia es un valor en trabajo, un valor vital en agonía con la muerte. Pero en México la pobreza no tiene ese carácter todavía debido a las rudimentarias relaciones establecidas entre trabajo y los poseedores de los instrumentos necesarios a ese trabajo. Los mexicanos son pobres y además no tienen en qué trabajar. Son fundamentalmente subocupados y en el centro familiar —no importa el grado de parentesco con el jefe de familia— son marginales, arrimados, para usar la certera expresión popular. Esta situación peculiar repercute de modo original en los sentimientos de muerte y vida del mexicano. Se trata de la resonancia que una estructura social da a los sentimientos de reminiscencia y anticipo de la muerte. Pobreza y expectación vienen a ser términos indisolubles. Porque pobreza es exigua vitalidad; es vida entendida como muerte inminente, inestable equilibrio. Los valores más altos de la vida en el mexicano son siempre los inmediatos, los relacionados con la conservación a todo trance de la precaria vida. La espera, en fin, de algo que de no surgir con urgencia desembocará en la muerte, eso es la vida del mexicano. Su vida, entonces, es la vida de lo que no es aún, (un mexicano de las mayorías solo crea hijos, que se le mueren o trabaja [crea] para otros); su vida se da en un tiempo por presente inapresable: ni en el pasado ni en el futuro, sino en la impracticable velocidad del momento inminente. De ahí que al mexicano no le asuste la propia muerte ni le altere la de los demás. La suya está más inclinada al hechizo de la quietud intuída en el no ser; la de los demás le conmueve con la actitud cataclísmica del sentimiento y la emoción; pero no con la duradera impresión del valor económico.

Refuerza pues esta situación marginal, arrimada del mexicano, a la doble vertiente de atractivos de la muerte. El duelo, la velación, son simples cauces del sentimiento. En su ritual desemboca el llanto por el propio ser inmerso en la muerte diaria de la pobreza; en sus chistes, en sus cuentos y en su alcohol y café chispea

DE DISPLACER DEL SENTIMIENTO DE LA MUERTE



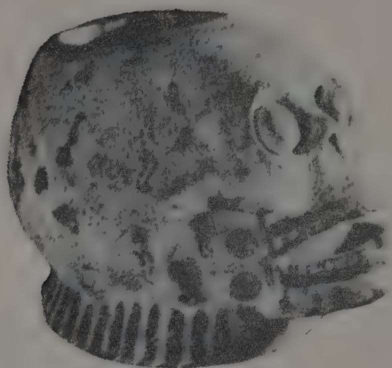
alegre el impulso de vivir a pesar de. Nunca la muerte rompe en el mexicano común los sostenes económicos. Al contrario, alivia una tensión y así se refuerza el ambivalente sentimiento de placer displacer que la muerte suscita. La familia proletaria mexicana por su etapa peculiar de economía tan débil, aún no necesita ser todo lo proletaria que en otros países donde serlo es la única arma contra la presión de quienes poseen los bienes e instrumentos de trabajo.

De ese reforzamiento social de actitudes que son comunes a los hombres todos, nacen en el mexicano matices especiales. Familiaridad con la muerte y revestimiento de ella de un aire grato, agradable. Vitalización de la muerte ya que ella no es como lo son todos los mexicanos una arrimada; es el centro de la familia, su válvula de escape sentimental y económico. Alrededor de ellos, marginales, como lo son de la economía, los mexicanos revisten a la muerte, como ellos quisieran ser vestidos: de sombrero de copa y lujoso traje; la cubren de brillantina y color, como ellos quisieran borrar la opacidad de sus vestidos; la alimentan con adornados panes, porque así ellos anhelan alimentarse un día. La fascinación de la muerte adquiere en el mexicano un agudo significado: en ella es donde mejor expresan sus impulsos vitales, porque sólo en ella reconocen el poder suficiente para destruir los angustiantes sentimientos de inminencia y marginalismo que la pobreza suscita. La pobreza es muerte sin color, sin cabeza de garbanzo y papel lustre, diaria. Pues a vestirla con las cosas anheladas.

Pero hay una muerte popular que muestra el lado de displacer del sentimiento de muerte. Esa es la de calaveras satíricas y la muerte de puñal, de asalto y de embriaguez; la del improperio y el insulto; la que reside en la agresión sexual o en la "leperada" sin fin notorio. Son los factores vueltos contra los demás y disfrazados en el arte popular con color y gracia. Esos elementos son irracionales y oscuros, tal como se dan; pero tienen un sólido basamento de reivindicación social y lucha contra la circunstancia adversa. Por eso cuando esos elementos encuentran una conciencia artística, —ya no popular—, sino lúcida, encuentran plena realización en valores plásticos o literarios. La de los frescos de Orozco es ya una muerte arrasante, impulsado por la vida mejor que los mexicanos anhelan. La muerte que Mariano Azuela quiso hacer negativa en su novela *Los de Abajo* se vuelve contra su idea política y social y tórnase muerte de reinvidaciones. Sin más ejemplos, la muerte del arte popular —alimenticia, brillante, graciosa y colorida— se transforma en el arte selecto de México, muerte de lucha social.

Y es que la vida y la muerte en el mexicano, es una lucha incesante por restablecer entre el par antagónico placer displacer, el equilibrio que el comunicado social ha inclinado en el sentido de este último elemento.

LA MUERTE LE CONMUEVE CON LA ACTITU
CATACLISMICA DEL SENTIMIENTO Y LA EMOCIO



Vasija en forma de cráneo. Cultura Azteca. M. N. A. H.



Cerámica. Cultura Azteca. M. N. A. H.



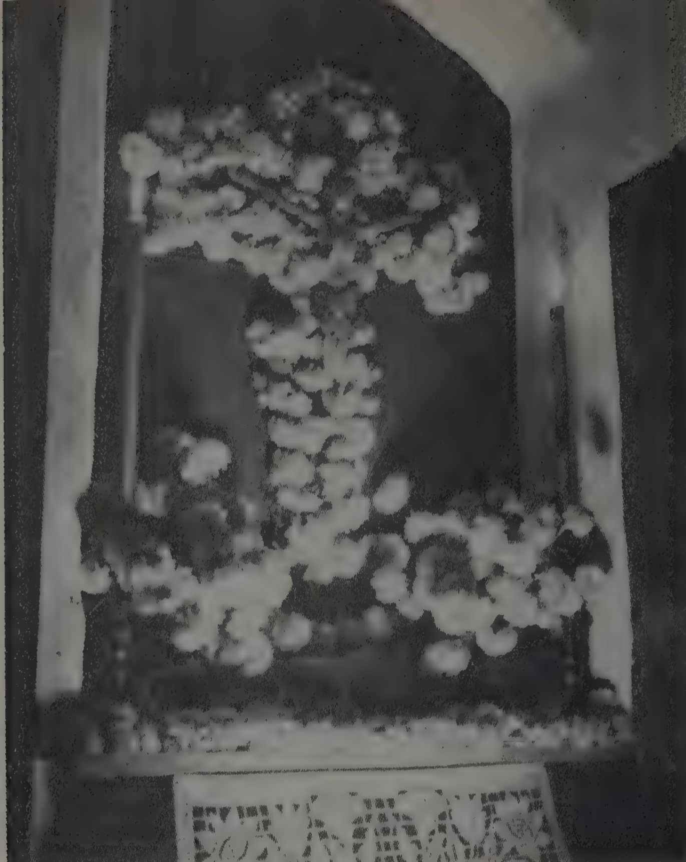
Guillermo Meza. "La Vida y la Muerte". Oleo



Francisco Gotia. "Tata Jesucristo". Oleo M. N. A. P.



. . .al mexicano no le asusta la propia muerte ni le altera la de los demás. . .



Altar del día de "Todos los Santos". Instalación: Desiderio Xochitiotzin.

. . .el duelo, la velación, son simples cauces del sentimiento. . .



MATER AMABILIS

TRES SONETOS DE

CARLOS PELLICER



Guindó la noche la última hora
y el campo amontonó blancos tropeles.
Queda un viejo pastor con tres donceles
en el establo en que la luz azora.

Besó la Virgen al Niño que llora.
José añade con ramas los canceles.
Asombradas ovejas ojimieles
entibian su presencia mullidora.

La Virgen en sordina al Niño canta.
Comienza a amanecer. La yerba crece
con alegre humildad. La noche santa

duerme. . . , sueña. Se marchan los pastores.
La llegada de un ángel, estremece
la colina, que cambia de colores.

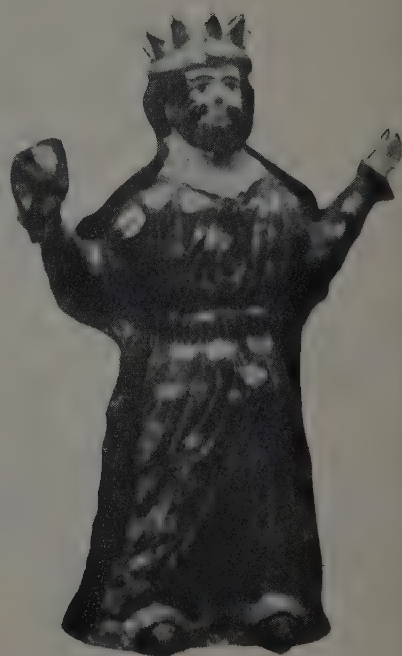
Un fastuoso silencio, de rodillas,
oro en diademas humilló entre incienso.
Nubes universales en ascenso
la luna instalan sobre sus orillas.

Un collar congeló sus maravillas;
el camello de un rey está en suspenso.
De un vaso roto líbrase el extenso
perfume de remotas florecillas.

La Madre muestra El Niño a los viajeros
como el cielo a los hombres sus luceros.
Brilla bajo la luna un pie del Niño.

Muévese la palabra entre esplendores
y a esbeltas voces la cintura ciñe
entre un rumor de mágicos rumores.





"Nacimiento" Montaje: Carlos Pellicer.



Pirámide solar de calor vivo

faraónicos cielos les señala.
Todo el cielo taló viento que exhala
muerte a la nube y al dejado olivo.

María adora el Tesoro Cautivo;
brisa le da su mano igual que un ala,
y su sonrisa, que la flor no iguala,
nubla a los cielos su fulgor nativo.

Aisló en su sombra al grupo una palmera
que la arena lijó. La Virgen moja
su sed y el agua véncela, ligera.

Al asno cuelga el ánfora el esposo
y María da el seno al Niño, roja
toda hasta el pie en su manto cauteloso.



Ramón Pablo Loreto. Pórtico de la Casa del Dean de la Plaza. Grabado en linoleo.

LAS PINTURAS



Fotografía a color de Agustín Maya

DE LA CASA DEL DEAN EN PUEBLA

POR
FRANCISCO DE LA MAZA



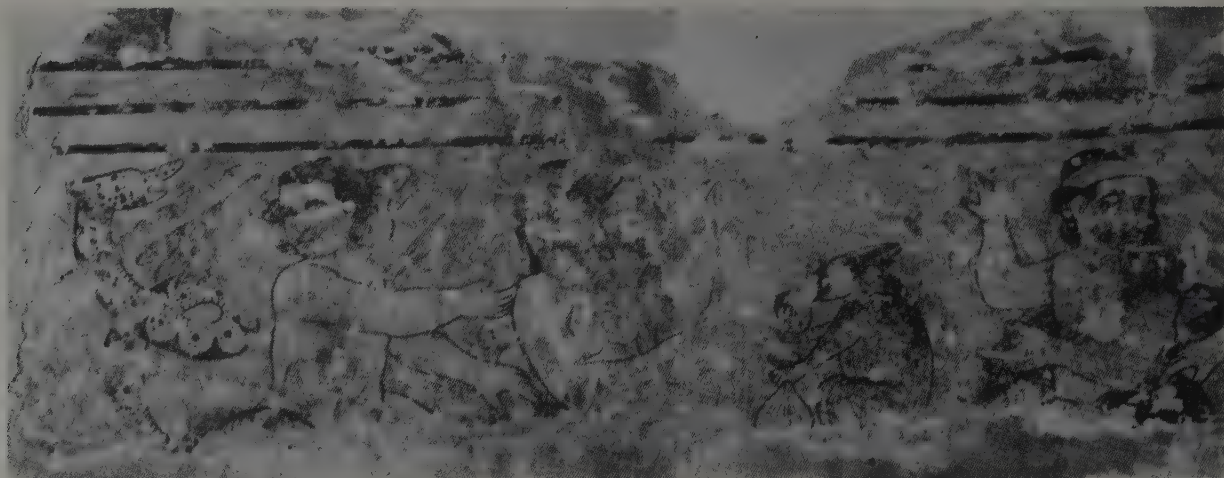
El Triunfo de Cronos.

Fué la Puebla de los Angeles ciudad rica desde sus comienzos. Díganlo los restos de sus mansiones del siglo XVI, como la famosa Casa del Dean, a pesar de sus transformaciones seculares; las jambas de la casa llamada "del que mató al animal", cuyos motivos parecen estar tomados de tapices medievales; la exquisita portada de la antigua Alhóndiga, con motivos platerescos, y tantos patios que guardan trozos de arcos y columnas del siglo de la Conquista. Sin embargo, el apogeo de la espléndida arquitectura poblana, religiosa y civil, es hasta el siglo XVII y su apoteosis en el siglo XVIII. Después de la inundación de la ciudad de México en 1629, la mayoría de sus opulentas familias se fueron a Puebla y la ciudad comenzó a elevar sus iglesias y conventos y a construir nuevos palacios. En el siglo XVII, el lujo de sus construcciones fueron la piedra y el ladrillo. "Gloríase esta ciudad —dice su cronista Bermúdez de Castro— de tener albergada en su centro la grandeza de la piedra sillar de cantería de que carece la ciudad de México, en la falda del cerro de San Cristóbal, conocido por Nuestra Señora de Belén, de tal calidad, que no la hay mejor en todo lo descubierto de la América y esta es la razón de que tenga la ciudad tan ricas casas, templos y oficinas de mampostería, pues la mayor parte de su fundación es sobre dicha pedrera, a que concurre también el haber hornos que benefician la mucha cal que cogen de sus pedreras para abasto de todas las obras que se ofrecen, así dentro de la ciudad como veinte leguas en contorno". Y del ladrillo dice: "El ladrillo que se fabrica en muchos hornos y ladrilleras de la ciudad es muy bueno para la macicez de su obra, así como por el exquisito color que se le adecua".[1]

Es de notar que esto se escribía en 1745 y que no habla para nada del azulejo como ornamentación arquitectónica, lo que nos hace suponer que para esa época no se usaba en las fachadas, cuando menos de manera impresionante, y que toda la policromía poblana del juego del ladrillo con el azulejo pertenece, por entero, a la segunda mitad del siglo XVIII. Primero la cantera, luego el ladrillo, después el azulejo, y a veces los tres elementos combinados, formaron la magnífica arquitectura de Puebla. * * * * * * * * * * * * * * *



En pintura, Puebla fué también rica, sobre todo en pintura de caballete, cuyo estudio han hecho los investigadores Francisco Pérez Salazar, Manuel Toussaint y Abelardo Carrillo y Gariel. Ahora Puebla se completa en forma inusitada y sorprendente, con los murales recién descubiertos de la Casa del Dean, cuya descripción intento hacer aquí. Estos murales fueron tapados, hace años, con gruesa capa de cal, para adaptar la casa, tal vez con necesidad, pero con torpeza, a varios departamentos separados. Pero antes de describir las pinturas del Dean, conviene recordar que la gran pintura mural religiosa de los conventos mexicanos del siglo XVI es todo un panorama del Arte Novohispano. Adelantándose al siglo XX, hace la Historia de México primera, representada en las principales escenas de la Conquista y de la Evangelización. Los cronistas con la pluma y los tlacuilos con el pincel trazaron el gran cuadro, medieval y renacentista, del primer siglo mexicano. Por propaganda de la nueva fé y de la nueva cultura, los frailes hicieron pintar en las porterías de sus monasterios los sucesos más sobresalientes de la historia inicial de la Nueva España, como, por ejemplo, la llegada de los primeros doce franciscanos, con Cortés de hinojos ante fray Martín de Valencia, en el convento de Ozumba; la salvación de Cortés de manos de los aztecas por un príncipe tezcocano, según nos cuenta Ixtlixóchitl, o, por otra parte, la fraterna amistad de fray Juan de Sevilla y fray Antonio de Roa, en la portería de Atotonilco; y hasta los milagros —mitología radical— se pintaron para ejemplo del pueblo, como el de fray Nicolás de Vite, en Quetzaltenango, salvado de las aguas de un río furibundo, por la Virgen, pintura por medio de la cual el milagro "se hizo indubitable", como nos lo asegura muy serio, el cronista Grijalva.



Mas no sólo historia local cubrió los muros de los conventos, sino Religión y Teología, y hasta se recordó la Filosofía cuando, en Atotonilco, San Agustín se rodea de los principales filósofos de Grecia y de Roma, pues es el "sanctus doctor theologorum princeps".[2] En Acolman, en el amplio presbiterio, es la jerarquía eclesiástica, desde los monjes, obispos y pontífices, hasta las sibilas y los profetas, quien ocupa los muros, con sus solemnes figuras que fueron el primer sustento de la Iglesia. Es en la ornamentación de grutescos, en las cenefas y marcos de las figuras, donde aparece el elemento renacentista pagano, con sus monstruos fantasiosos, sus quimeras, sus macetones floridos, sus animales que pasan, sin transición, al mundo vegetal convirtiendo sus patas o sus colas en tallos retorcidos o en sus desnudos efebos pensativos. Y así Actopan, la maravilla pictórica del siglo XVI, y Epazoyucan, y todos los conventos mexicanos de ese siglo sangriento pero creador.



Arriba: *Detalle de una sibila. Copia-calca. Desiderio Xochitiotzin.* Al centro: *Detalle de un friso. Sala de las sibilas.* Abajo: *Detalle del friso de la Sala de las Sibilas. Copia-calca. Desiderio Xochitiotzin.*

* *

El Triunfo de la Muerte.



Ramón Pablo Loreto. El Triunfo de la Muerte. Grabado en linoleo.

Mas volvamos a la Casa del Dean de la Puebla de los Angeles. Dos de sus habitaciones principales, cubren sus muros de frescos, a todo color, que nos abren como un abanico único y precioso, todo el mundo plástico del Renacimiento con toda su plenitud humanista, cuajada en recuerdos clásicos, pero profundamente católica en su intención y simbolismo. Son los murales que hacían falta para la integración pictórica del México anterior a la Revolución.



Friso de la Sala de los Carros de Triunfo. Detalle.

En la primera habitación, la que hace esquina, está el mundo de la Redención, anunciado por las sibilas Estas doncellas·profetisas predijeron al Mesías, según la antigua tradición, pero aquí, no sólo recuerdan al Verbo hecho carne, sino en el prodigio de su vida y muerte, fuente de salvación única del mundo caído. Todas las sibilas van a caballo, en hermosos caballos de distintos colores y actitudes, con estandartes del momento solemne que anuncian y un medallón alusivo, así como las citas bíblicas pertinentes.

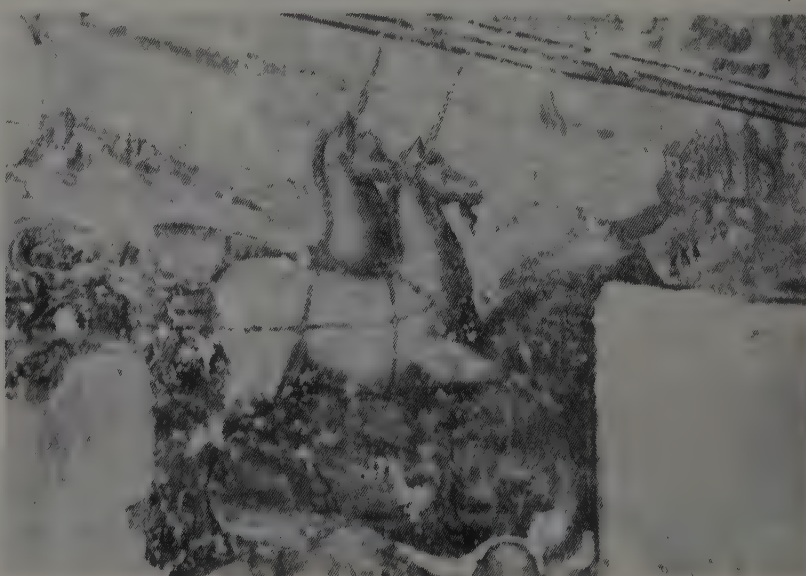
Se inicia la serie con el Antiguo Testamento, el VETUS TESTAMETV, según se escribía en el siglo XVI, suprimiendo por tildes las n y m, que es una doncella que cabalga un lucido rocín y lleva corona de picos y vendados los ojos; el guión que sostiene su mano derecha, roto, lleva por insignia las Tablas de la Ley. El roto estandarte y las vendas indican que la antigua Ley es caduca y ciega ante la nueva, la de Cristo; le sigue la Sibila Eritrea, con su estandarte florido, que corresponde al medallón de la Anunciación; luego la Sibila Samia, con su medallón de la Natividad y su estandarte con algo que no he podido descifrar; viene después la Pérsica y en su bandera un farol, es decir, la luz, y con el medallón ocupado por la Virgen Apocalíptica, del capítulo 12 de San Juan (por cierto equivocado con la otra sibila, pues esta lleva la cita: Ps. 16, Salmo 16, y la siguiente es la que dice: APOC. 12); después la Europea, con su guión adornado por un cuchillo, que va de acuerdo con el medallón, pues si éste es la Huída a Egipto, el cuchillo o alfanje nos recuerda el motivo de la huída, es decir, la matanza de los Inocentes; la siguiente está, por ahora, muy perdida en su pintura, por lo que es difícil identificarla; su bandera es un lazo y el medallón una mujer con un niño; luego la Sibila Tiburtina, con una mano por insignia y en el medallon Cristo después de los azotes, cuando los sayones lo abofeteaban y le preguntaban quién le había golpeado; después la Cumana con otros signos difíciles de identificar; luego la Délfica, con una corona y en el medallón la Coronación de espinas; después la Helespóntica, con su estandarte llenado por una cruz, que recuerda el momento supremo de la Redención por lo cual el medallón es la crucifixión.

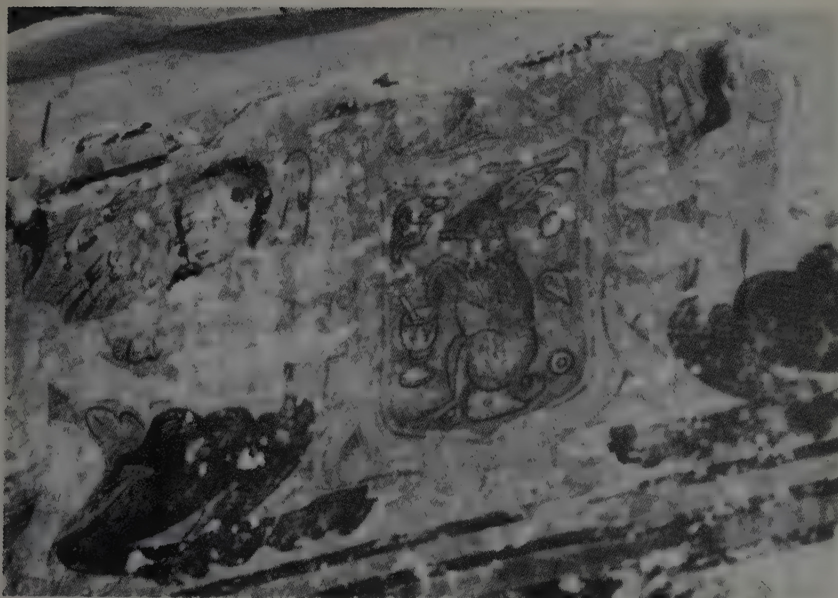
La adaptación, como se ve, del mundo antiguo con el mundo cristiano es perfecta según la tradición eclesiástica.

Unicornios. Copia-calca. Elías Juárez

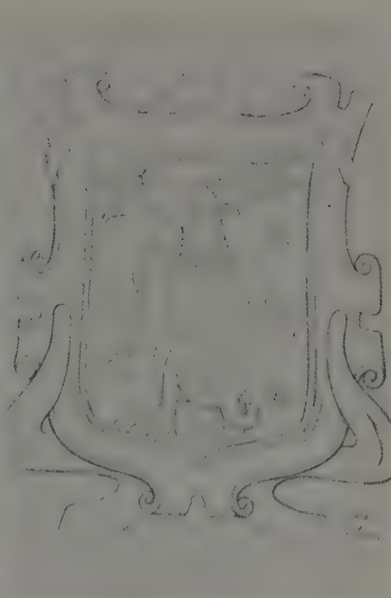


Unicornios. Sala de los Carros de Triunfo.

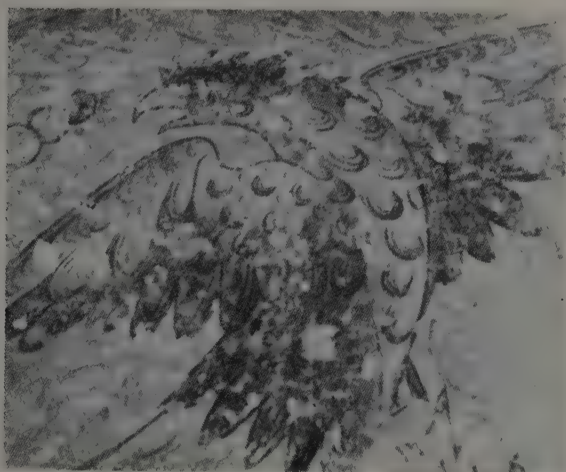




Friso de la Sala de los Carros de Triunfo.



Detalle. Copia-calca. Elías Juárez.

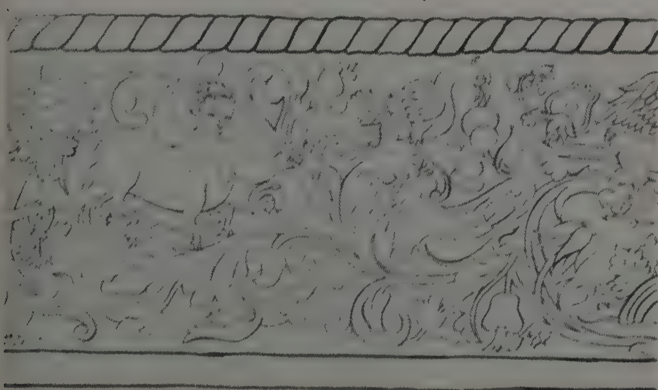


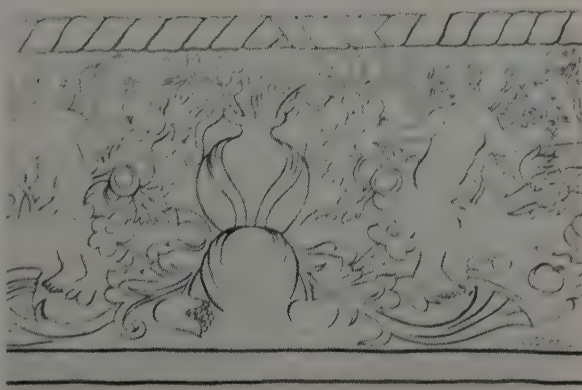
Friso de la Sala de los Carros de Triunfo. Detalle.

Las cenefas que hacen marco a estas preciosas amazonas están cuajadas de elementos de suma importancia. En la parte alta, entre los elementos vegetales o "cogollos", como se complacen en decir los cronistas coloniales, campean unos changuitos, a pares, con pulseras y aretes y rostros casi humanos, que entrelazan sus colas y se complacen en hablar o cantar, según lo indican las vírgulas que salen de sus bocas, unas sencillas —la palabra— otras dobles o con flores —el canto—. Este detalle, para nosotros carísimo, es de raíz indígena, pues así representaban los tlacuilos en los códices la palabra, el canto o la oratoria. Otros elementos nos regala el pintor de esta obra admirable: una cenefa, la más baja, en la que se despliega una arquería en cuyas enjutas van querubines, como en los arcos de los claustros del siglo XVI y en los intercolumnios se alternan soldados europeos con diferentes armas del siglo XVI con ramos de grandes flores.

En estas cenefas y entre las patas de los caballos de las sibilas hay todo un mundo de graciosos y alusivos anima-

Friso de la Sala de los Carros de Triunfo. Copia-calca. Desiderio Xochitiotzin.






Sala de los Carros de Triunfo. Detalle.

litos: ciervos, conejos, perros, cucarachas, pájaros, y hasta un escena curiosa: una víbora tremenda que aprieta con sus anillos a un inocente roedor que será su alimento, bajo la sibila Cumana.

En la segunda habitación se nos aparecen, en forma extraordinaria, los Triunfos, los Carros de Triunfo que cantaron los poetas de todos los tiempos, es decir, el triunfo de los problemas eternos del hombre: el Tiempo, la Muerte, el Amor, la Castidad y la Fama. El tiempo que nos da a la muerte; el amor, que en su última aspiración, nos da la castidad en sacrificio trascendente y la fama, que nos hace inmortales.

Cada carro lleva su símbolo. El del Tiempo es Cronos quien lo ocupa; viejo barbado que se apoya en un bastón y lleva a su boca a un niño, al último de sus hijos que va a devorar, según la leyenda clásica; en el de la Muerte son las Parcas: Lotos, Tropos y Lachesis, quienes cortan el hilo de la vida mientras sirve de auriga un esqueleto grisáceo con su guadaña; en el de la Castidad, tirado por los legendarios unicornios, lleva una doncella con una palma; en el del Amor una joven nos ofrenda un corazón y detrás de ella, vigilante, Cupido lanza su flecha divina y mortífera. El de la Fama, que debe ser guiado por pavos reales —los pájaros con colas ojimúltiples, que todo lo ven y todo lo saben— pero que aquí en Puebla son dos robustos gansos, apenas visibles ya, los que tiran del destruído carro de la Fama.

Los grutescos y marcos de estos carros son rostros de doncellas con plumas, escudo con extraños animales, enmarcados en cartelas renacentistas, como ese venado sentado en un canasto mexicano que canta, a la manera indígena y adorna su cuello con cascabeles y lleva joyas —chalchihuites— y un caracol estilizado, de carácter prehispánico, a su espalda.

* *

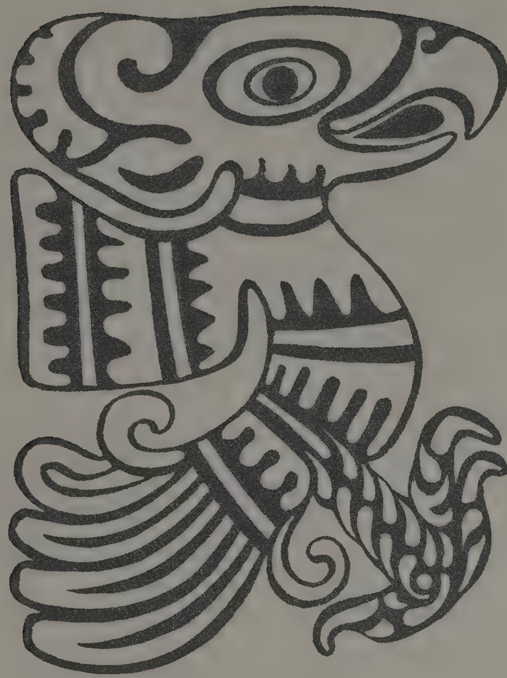
¿De dónde nacen estas pinturas, únicas en México, de la Casa del Dean? Son, sin duda, la translación de los viejos grabados europeos del siglo XVI y, en el caso particular de los Triunfos, se toman de los grabados de los *Trionfi* de alguna edición de Petrarca.

México ha enriquecido su acervo pictórico, ya maravilloso desde Bonampak y Teotihuacán, espléndido en sus frescos del siglo XVI, digno en la pintura colonial y único en la grandeza artística contemporánea, con los murales de la casa que fué del magnífico señor don Tomás de la Plaza, Dean de la Catedral de la egregia Puebla de los Angeles.

(1) "Theatro Angelopolitano", en Bibliografía del siglo XVIII. Tomo 5 págs. 181 y 182.
(2) Véase "Las pinturas murales de Atotonilco", por don Manuel Toussaint, en Historia Mexicana, Núm. 2.


IL TRIOMPHO DEL TEMPO.


TRIOMPHO DI CASTITA.



MITO Y MAGIA
EN LA
ESCULTURA ZOOMORFA PREHISPANICA

POR
MIGUEL SALAS ANZURES

QUIEN observe con atención el arte que produjeron las culturas del México antiguo, tendrá que convenir en que muchas de las mejores realizaciones que salieron de las manos de los pintores, de los escultores, ceramistas, orfebres y amanteca —plumarios— se refieren a representaciones de animales. Si de la faz del Nuevo Continente hubiera desaparecido una gran parte de su fauna, habría sido fácil para la posteridad reconstruir el mundo de las bestias en que se movieron aquellos grupos humanos, gracias a los códices, a los manuscritos posthispánicos, a las pinturas murales, pero muy particularmente por las esculturas, que por una u otra razón desafiaron la violencia de la Conquista y la acción del tiempo, llegando, como precioso legado histórico y artístico, hasta nosotros.

Así es como ahora se puede admirar la más extraordinaria y rica colección de esculturas de animales, modeladas en barro o en piedras duras, que la fantasía de pueblo alguno haya producido jamás, pero cabe preguntarse ante el asombroso realismo de tan portentosas piezas si únicamente la cercana convivencia del hombre con la fauna circundante y la perspicaz observación los llevó a modelar y esculpir con sensibilidad y emoción no igualada, lo que sería tanto como aceptar un determinismo biogeográfico, fenómeno que por otra parte no se da sino escasamente en la plástica fitomórfica, o si la voluntad de forma de las culturas mesoamericanas se dirigió a la escultórica animalística en razón de que desde los albores de su cultura crearon una mitozoomorfía que sin cesar se enriquece hasta llegar a enlazar en su urdimbre la trama de los conceptos antropomórficos posteriormente desarrollados, que en la Coatlicue o en el Ehecatl Quetzalcóatl alcanzan la síntesis de su pensamiento mágico religioso. Esta segunda interpretación, ¿será la razón del por qué lograron no sólo alcanzar la cima del realismo mágico naturalista, sino imprimir a cada obra el carácter que hoy nos maravilla?

* * *

Hace de esto miles de años, quizá diez o quince mil, *el pueblo de los sacrificadores, el pueblo de los buscadores del Sol,* decidió, después de invocar al Corazón del Cielo y de echar a la suerte los granos rojos de tzité, abandonar la Casa del Frío en busca de un lugar donde vivir mejor. Los augures, los poseedores de la vieja experiencia, los guiadores —teomama— señalaron el rumbo, y en un dilatado peregrinar los hombres remontaron el puente de las aguas congeladas, donde el día dura la mitad del año. Al cabo de muchos de esos días se abrió a sus ojos la tierra virgen de planta humana, solamente hollada por el elefante que la estremecía con sus pisadas y por las fieras y animales que más tarde incorporarían a sus creencias religiosas y que sus manos eternizarían plásticamente.

Pocas cosas, en verdad, habían aprendido esas gentes a hacer. Durante el día, preparaban la jabalina y el atlatl con el dardo arrojadizo, que ponía la presa a sus pies; o bien, cuando la naturaleza se apiadaba, les entregaba los frutos y raíces que, ávidamente, recolectaban. Mucho hacía que el fuego, celosamente aprisionado, no los había dejado morir, y así, en el tiempo que se cuenta por los que nacen y por los que mueren, un vivo resplandor los protegió.

Antes de inventar su reducida cultura material, el hombre había aprendido a pensar, que es tanto como ser. Y cuando *los nacidos de la médula del maíz* se sumergían en las sombras o entablaban su diario diálogo con las estrellas, el mundo breve que les rodeaba, claro y luminoso durante el día, se tornaba misterioso, lóbrego, lleno de vaticinios siniestros, de presagios y de peligros. Era entonces que se sentían abandonados por los Formadores, por los Constructores.

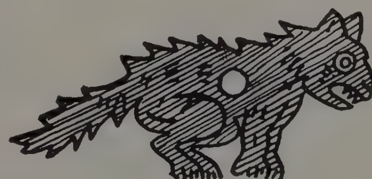
Cierta noche, en la noche que se llama de los tiempos —cuya duración nadie ha precisado— el hombre sintió un estremecimiento y de él se apoderó el miedo y el terror. Las sombras que la luz de la luna limitaba, se movieron como antes no había sucedido; los ojos de las bestias se transfiguraron; del fondo de los barrancos abismales surgieron voces no oídas; las estrellas perdieron, ciegas, su camino, y se despeñaron por el firmamento; y el astro nocturno devino en eclipse de tinieblas. Seres invisibles e intangibles aparecieron por todas partes y el universo físico comenzó a ser regido por poderes espirituales, animísticos, que con el tiempo, al sistematizarse en mitologías, serían demoníacos. De esta suerte, con el encadenarse y enriquecerse de los mitos, el mundo físico —cielo y tierra— fué estructurado de la misma manera que lo estaba el mundo social.

El hombre, en este momento de su vida histórica, incapaz de manejar el pensamiento reflexivo que aún no creaba, dueño de un razonamiento prelógico, de manera inevitable se vió en la necesidad de concebir "en función de lo social



E L   V E N A D O

En mexicano mázatl. Representa el ejército de estrellas que perseguidas por la estrella de la mañana son arrojadas del este al oeste y en consecuencia es una imagen del fuego (del que alumbra en la noche) y se convierte así en el animal del dios del fuego y del dios del rayo. En las leyendas representa un papel muy especial un venado de dos cabezas, que ha caído del cielo y que en realidad es una mujer. Es cazado y herido por el dios estelar Mixcoatl y después de que fué convertido en mujer fué obligada a cohabitar con él. Hijo de los dos es el héroe cultural Ce ácatl Quetzalcóatl. El venado es el séptimo de los signos de día de los mexicanos y su encarnación es Tláloc, dios de la lluvia, pues éste es el dios del rayo y representa además, en el simbolismo de aquellos pueblos, la lluvia de fuego, por medio de la cual tuvo su término el tercero de los cuatro períodos cosmogónicos.



E L   C O Y O T E

En mexicano cóyotl. Para los antiguos mexicanos, era, por una parte, el animal rapaz, el animal de presa, pariente del jaguar, el animal de instinto sexual muy desarrollado, y, por otra, el dios de la danza y el canto. Como animal rapaz, el coyote es, como el águila y el jaguar, la imagen y el ejemplo de los guerreros. En el Tonalamatl, frente al dios del pulque, se representan los guerreros destinados al sacrificio, ya como águilas o jaguares, ya como coyotes. Como animal lujurioso, encendido sexualmente, el coyote es elegido como encarnación y como regente del décimocuarto signo del día cuetzpallin "lagartija" —signo en el que los mexicanos representaban el instinto sexual— y es él también, correspondientemente, el regente de la cuarta sección del Tonalamatl. Allí este animal está representado unas veces como el pecador y otras como el dios de la danza.



E L P E R R O

Itzcuintli en mexicano. Palabra que tiene relación con itztli "agudo". El perro era, juntamente con el pavo común, el animal doméstico del indio y ambos le servían para comer. Bajo la imagen del perro los antiguos mexicanos y centroamericanos se representaban el fuego, y, en especial, el fuego cayendo del cielo, es decir, el rayo, el que hiende la tierra, el que abría el camino hacia el infierno. Por eso tenían la idea de que sólo se podía llegar al mundo de los muertos con la ayuda de un perro, el cual pasaba a las almas de los muertos al otro lado de la gran corriente del mundo inferior. Debido a esta razón, los mexicanos hacían acompañar a sus muertos, en la tumba, de un perro, el que debía ser de color rojo amarillento. En el Chignauhmictlan (el noveno infierno) los perros quedaban para siempre con los muertos. Como animal mitológico se conocía al perro con el nombre de Xólotl y como tal era la imagen o el regente del décimoséptimo día, signo del día Ollin "movimiento" que representa el juego de pelota y el movimiento de los grandes astros, su orto y su ocaso, su victoria y su muerte.



E L J A G U A R

En mexicano océlotl, o tequani, el animal carnicero. Entre los mexicanos era el animal fuerte y valiente, el compañero del águila. Cuauhtli-océlotl, "águila y jaguar", es la expresión que designa a los guerreros valientes. El disfraz de Tezcatlipoca es el jaguar, "el corazón del monte", Tepeyolohtli. El jaguar era el animal que durante el eclipse de sol se come al sol; por lo mismo el representante de la oscuridad y de la tierra. Siendo el décimocuarto de los signos de día tiene como imagen a Tlazolteotl, la diosa de la luna.

tanto el conjunto del universo físico, como las diferentes partes de él."[1] A partir de entonces, el reducido mundo de los seres vivos —hombres, animales y plantas— se vió infinitamente ampliado. El universo entero cobró vida: los ríos, las montañas, los astros, los fenómenos de todo orden, las plantas y los animales, fueron dotados de poder espiritual. Al transferir el hombre este poder a todo lo existente, se tejió una red que lo envolvió a sí mismo, y para desenredar algunos de sus nudos, se vió precisado, una vez que no comprendía la diferencia entre lo natural y lo sobrenatural, a influir, mediante la magia, acompañada de ritos, mágicos también, en el curso de los acontecimientos.

La interpretación de los signos corrió a cargo de los brujos, de los hechiceros, y la magia, tecnología destinada al manejo de los poderes demoníacos, permitió a los iniciados sujetar con su poder a las fuerzas ocultas de la naturaleza, apaciguar mediante la coacción a los malos espíritus, constreñir a los altos poderes, curar las enfermedades, adivinar lo por venir.

Cuando *el pueblo de los sacrificadores*, después de haber visto hundirse en la séptima región subterránea numerosas generaciones, —donde están las fieras que comen los corazones—, llegó por fin a Vucub-Pec,[2] a Tulán —Zuivá, a Chicomoztoc, el lugar de la concentración y de la dispersión, los animales ya eran considerados como *los donadores de la vida* y eran objeto de creencia y adoración.

Las viejas leyendas míticas que han dejado los cakchiqueles, los hacían descender de Zaqui-Nim-Ac, El Gran Jabalí Blanco, y de Zaqui-Nimá-Tziís, El Gran Pisote Blanco,[3] la pareja creadora, que bajo otras advocaciones dispuso la creación y crecimiento de los árboles y los bejucos y el nacimiento de la vida; luego hicieron a los animales: los venados, los pájaros, los leones, tigres, serpientes, culebras, cantiles (víboras) guardianes de los bejucos. Y los mismos progenitores, *nuestras primeras madres y padres* tomaron el nombre del tigre: Balam Quitzé (tigre de risa mortífera, como veneno); Balam-Acab (tigre de la noche); Iqui-Balam (tigre de luna, tigre negro).

Al entrar en relación con nuevos medios ambientales, los hombres de las culturas cazadoras-recolectoras pertenecientes a clanes que descienden de un antepasado común, que es un animal custodio, enriquecieron de símbolos sus creencias totémicas: los animales se transforman en representaciones dotadas de fuerza espiritual, en totem nahualista, en disfraz simbólico de los dioses del panteón indígena: la tierra entre los mexica es una especie de monstruo, que en parte parece tiburón y en parte lagarto, y también se le representa como una rana fantástica con la boca armada de grandes colmillos y con garras en los pies y manos (Tlaltecuhtli). Tezcatlipoca, dios nocturno de los hechiceros, se transforma en jaguar, "el corazón del monte", Tepeyolohtli; Huitzilopochtli en colibrí; Xolotl, "el conductor de los muertos al infierno", en perro; Quetzalcoatl en serpiente emplumada. Cada región del reino de los muertos es regida, según la mitología mexica, por uno de *los animales destrozadores:* en el Oriente manda el murciélago; el Norte es del Jaguar; el Poniente es del Lagarto, en tanto que en el Sur reina el Aguila.

En los mitos de la creación del hombre, los animales intervienen de modo preponderante y los fenómenos celestes se explican como una lucha sostenida entre los dioses disfrazados con su otro yo, con su doble, que es su nahual: en el segundo intento de la creación del hombre, y en virtud de que "los muñecos de palo" no tenían alma ni entendimiento, una inundación fué producida y fueron muertos, anegados. Xecotcovach —un águila o gavilán— llegó y les vació los ojos: Camalotz —el gran vampiro, murciélago de muerte— vino a cortarles la cabeza; y vino Cotzbalam —el tigre echado que acecha a su presa— y les devoró las carnes; el Tucumbalam —el tapir— llegó también y les quebró y magulló los huesos y los nervios, les molió y desmoronó los huesos y esto fué, como dice el Popol-Vuh, para castigarlos porque no habían pensado en su madre ni en su padre... "y he aquí que los perros hablaron y les dijeron: —¿por qué no nos dábais nuestra comida? ahora nosotros os destruiremos, ahora probaréis vosotros los dientes que hay en nuestra boca; os devoraremos, dijeron los perros y luego les destrozaron las caras"... "Y dicen que la descendencia de aquellos, (de los hombres de palo) son los monos que ahora existen en los bosques... y por esta razón el mono se parece al hombre".

De la misma manera, los animales toman parte en el descubrimiento del maíz, y es en forma mítica como se explica la creación del alimento fundamental de aquellos pueblos una vez que alcanzaron la etapa de la agricultura: "Y dijeron los Progenitores: Ha llegado el tiempo de amanecer, de que se termine la obra y que aparezcan los que nos han de sustentar y nutrir, los hijos esclarecidos, los vasallos civilizados; que aparezca el hombre". El Yac (el gato de

monte) el Utiú (el coyote), el Quel (una cotorra) y el Hoh (el cuervo) condujeron a los dioses al camino de Taxil y les dieron la noticia de las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas "y ésta fué la comida que entró en la carne del hombre creado, del hombre formado: ésta fué su sangre, de ésta se hizo la sangre del hombre".

Un mito semejante es el que tuvieron los aztecas respecto a las diversas humanidades que han existido:[4]

Tezcatlipoca el nocturno, el que tiene por nahual o disfraz al tigre, cuya piel manchada semeja el cielo con los enjambres de estrellas, fué el primero que se hizo sol y empezó la era inicial del mundo. Los primeros hombres fueron entonces los gigantes, que habían sido creados por los dioses y no sembraban ni cultivaban la tierra, sino que vivían comiendo bellotas y otras frutas y raíces silvestres. Tezcatlipoca era también la constelación de la Osa Mayor, que a los aztecas se les figuraba un tigre, y cuando gobernaba el mundo como sol que era, su enemigo Quetzalcóatl le dió un golpe con una bastón y cayó al agua transformándose en tigre y se comió a los gigantes quedando despoblada la tierra y sin sol el universo. Esto ocurrió en el día llamado "4. Tigre".

Quetzalcóatl se hizo entonces sol y lo fué hasta que el tigre Tezcatlipoca lo derribó de un zarpazo. Se levantó entonces gran viento y todos los árboles fueron derribados y la mayor parte de los hombres perecieron, pero algunos quedaron convertidos en monos; es decir, en hombres disminuídos. Esto sucedió en el día "4. Viento". Los hombres sólo comían entonces piñones de los pinos o *acocentli*.

Los dioses creadores pusieron entonces por sol al dios de la lluvia y el fuego celeste, Tláloc, pero Quetzalcóatl hizo que lloviera fuego y los hombres perecieron o quedaron convertidos en pájaros. Esto sucedió el día "4. Lluvia". La comida de los hombres durante esta edad era una semilla llamada *acecentli* o sea "maíz de agua".

Entonces Quetzalcóatl puso por sol a la hermana de Tláloc, la diosa Chalchiuhtlícue, "la de las faldas de jade", diosa del agua, pero fué quizá Tezcatlipoca el que hizo que lloviera con tal fuerza, que la tierra se inundó y perecieron los hombres o fueron transformados en peces. Esto sucedió en el día llamado "4. Agua". Durante esta edad comían *Cencocopi* o *teocentli*.

El cielo, que es de agua, cayó sobre la tierra y fué menester que Tezcatlipoca y Quetzalcóatl lo levantaran para que empezara a aparecer ésta; por eso Quetzalcóatl aparece en el *Códice de Viena* sosteniendo el cielo con sus manos.

La destrucción por el agua, fuego, aire y tigres y la conversión de la humanidad en peces, aves, monos y gigantes, como dice Alfonso Caso, parece ya señalar una idea no de evolución, pero sí de progreso en los diversos ensayos que hacen los dioses para llegar a la creación del hombre y del maíz.

En reciprocidad al poder mágico de los dioses, los hechiceros, los sacerdotes, los depositarios de los secretos mágicos, podían convertirse a su vez en otros hombres o en animales, a voluntad. Cuando los Itzaes llegaron a Yobain, fueron transformados en caimanes por su abuelo, Ah Yamás, Señor de la orilla del mar; al salir de Yokol-Cheen, las iguanas eran sus genios. Los espíritus señores de los pájaros, los espíritus señores de las piedras preciosas, los espíritus señores de las piedras labradas, los espíritus señores de los tigres, los guiaban y los protegían, dice el Chilam Balam de Chumayel. La expresión *pus naual,* se usaba para indicar el poder mágico de crear o transformar una cosa en otra. *Pus naual haleb* era un sortilegio de los indios cakchiqueles para transformarse en globos de fuego, águilas y otros animales. Antiguas insignias de realeza dotadas de poder mágico en manos de los sacerdotes, de la nobleza y de las sociedades religioso-militares, (caballeros águilas, caballeros tigres, coyotes), fueron las garras de león, las garras de tigre, las cabezas y patas de venado, las conchas de caracol, las plumas de papagayo, las uñas de tigre y de águila.

Dependiendo la vida de los grupos cazadores, casi con exclusividad de los productos animales que cubren la necesidad primaria del sustento, la vida toda giraba, por modo imperioso, alrededor de una zoomorfía ineludible que perduraría, afirmándose, al crearse nuevas estructuras sociales con el advenimiento de las culturas agrícolas, sedentarias, las que a su vez incorporaron nuevos conceptos cosmogónicos y cosmológicos a sus ya complejas teogonías, tanto más esotéricas cuanto más se desarrollaban las ciencias matemáticas y astronómicas y a medida que los estratos sociales, correlativamente, se hacían más cerrados.

Es muy probable que con la introducción de la agricultura basada en el cultivo del maíz que tras un severo proceso de observación y de hibridación



E L   A G U I L A

Este animal desempeña un gran papel en la mitología de los pueblos antiguos de México. El sol es concebido por los aztecas como un águila que por las mañanas, al ascender al Cielo se llama Cuauhtlehuamitl, "el águila que asciende" y por la tarde se llama Cuauhtémoc "el águila que cayó". En la piedra conmemorativa llamada "calendario azteca" se ve enmedio del disco el rostro de Tonatiuh y a los lados sus manos armadas de garras de águila que estrujan los corazones humanos.

En las leyendas se cuenta que cuando en los primeros tiempos los dioses Nanauatzin y Teccistécatl se arrojaron al fuego para aparecer después convertido en sol y luna en el cielo, el águila y el jaguar se arrojaron después de ellos a las llamas. El águila se hundió en ellas completamente, por lo cual su plumaje está por entero (o en tiras completas) negro y quemado; pero el jaguar se hundió sólo en parte, por lo cual su piel solamente está cubierta de manchas negras.

El águila es el décimoquinto de los veinte signos de día y es imagen y ejemplo de los valientes guerreros a quienes precisamente se llama quauhtli-océlotl "águila y jaguar". En el águila y en el tigre encarnan las potencias de la luz y las tinieblas, y los guerreros que han alcanzado la alta dignidad de llamarse con estos nombres están dedicados más que los otros a procurar al sol su alimento por medio del sacrificio.



E L   C O N E J O

En mexicano tochtli. Los pueblos mexicanos y centroamericanos veían un conejo tendido en las manchas obscuras del cielo lunar. Por lo tanto, el conejo llegó a ser una imagen de la luna y principalmente del mes, y sobre todo de una clase especial de dioses lunares, los dioses de la cosecha y de la vegetación, que eran los dioses de la bebida embriagante, del pulque, llamados centzon totochtin, los "cien conejos". El conejo era uno de los veinte signos de día de los mexicanos, el octavo, y la diosa del maguey, de cuyo jugo se fabricaba el pulque, es la encarnación de este signo de día. Ometochtli "2 conejo" es el nombre calendárico del dios del vino.

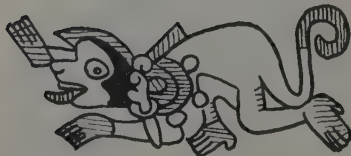


LA SERPIENTE

En mexicano Coatl. Aparecía a los pueblos mexicanos y centroamericanos como un ser dotado de fuerzas especiales, supraterrestre, divino y por lo general extranjero. En el mito de la creación de Coatlicue, la vieja diosa de la tierra, cuando los enemigos llegan a sacrificarla porque se enteran que estaba embarazada, nació Huitzilopochtli, quien con la serpiente de fuego cortó la cabeza a la Coyolxauhqui (la luna) y puso en fuga a los Centzonhuitznáhuac (las estrellas). La serpiente de fuego es el rayo solar.

Las serpientes de fuego Xiuhcoatls que rodean al sol en la piedra conmemorativa llamada "calendario azteca", rodeaban también al Templo Mayor de Tenochtitlán y formaban el famoso coatepantli o "muro de serpientes". En el templo de Tenayuca rodean al templo dedicado al sol. Entre los dioses estelares de la mitología azteca figura Mixcoatl "la serpiente de nube" o sea la Vía Láctea. El dios del fuego, Xintecuhtli, tiene por nahual o disfraz a la Xiuhcoatl, la serpiente de fuego. Entre los Olmeca, el dios de las lluvias aparece con la máscara del tigre —serpiente—. La diosa Coatlicue lleva una falda de serpientes entrelazadas, sostenida por otra serpiente a manera de cinturón. Sus pies y sus manos están armados de garras.

Cihuacoatl, "mujer serpiente", es la patrona de las Cihuateteo, que de noche vocean y braman en el aire; son las mujeres muertas en el parto que bajan a la tierra a espantar en las encrucijadas de los caminos y son fatales a los niños.



EL MONO

Ozomatli. En las representaciones plásticas este animal está frecuentemente adornado con orejeras, adorno que se puede tomar como expresión del animal de la danza. Siendo el animal de la diversión, se le relacionaba también con el canto y con el placer prohibido, con el pecado y con el castigo del pecado, con la muerte. El décimoprimero de los veinte signos de día entre los mexicanos y centroamericanos, era el mono y su imagen, Xochipilli, el dios del maíz, lo era también de la música, de la danza y de las fiestas.

fué transformado de planta silvestre —teocentli— en grandes mazorcas comestibles, los cultos solar y terrestre, de tiempo atrás organizados, se hayan escindido en cultos rivales que degeneraron en cruentas guerras y que "la famosa Xochiyaoyotl de los textos nahuas, la Guerra de la Flor, signifique la guerra incesante e inclemente que los sacerdotes del culto solar promovían en contra de los individuos del culto contrario".[5]

Con la creación del calendario, que corresponde a una cultura de carácter agrícola, los animales totem se incorporaron a la veintena de días y cada uno de los nombres del día tuvo un significado profundo ligado con antiguos mitos. Entre los mayas figuran el pájaro Mérula, la serpiente Crótalo, el tecolote, el loro, el Quetzal, el perro, el tiburón, el jaguar, el tordo, el venado, el pájaro carpintero, el pájaro Momoto, el águila y el cervatillo; en tanto que entre los aztecas figuraría el lagarto, la lagartija, la serpiente, el venado, el conejo, el perro, el mono, el tigre, el águila y el zopilote; otros tantos días serían designados por los cakchiqueles con los nombres del lagarto, serpiente, venado, conejo, perro, mono, pájaro y búho. Comunes a los calendarios maya, azteca y cakchiquel, serían la serpiente, el venado y el perro.

Inmersa en el poder omnímodo de los dioses se desarrolló la vida del hombre que encadenó a su propio destino la lucha eterna de los dioses entre sí. Al hombre no corresponde otra cosa que interpretar el oculto designio que alientan invisibles espíritus que viven en todo lo que está en la tierra y fuera de ella. Por eso, en cada paso que el hombre da sobre la tierra y en las nueve pruebas mágicas por las que pasará una vez muerto, estará siempre presente una interrogante matafísica. "Al momento de nacer, y aún antes, lo envuelve la tupida red: ceremonias y sortilegios nupciales, técnicas de magia durante la gravidez y en el alumbramento, fatalismo astrológico del recién nacido, inescindible relación entre el calendario y las ideas religiosas que sujetaban el proceso educativo y el destino social." [6]

La necesidad de representar las jerarquías culturales de su rica mitología, llevó a todas las culturas americanas a introducir en el arte esas vivencias, en la literatura en primer término y posteriormente en la danza, en la música, en la pintura, en la escultura y en la arquitectura. Mas lo que distingue a todas estas expresiones producto de una extraordinaria emotividad, es lo simbólico. Nada carece de sentido profundo. Arte a todas luces ideológico fundado en conceptos mágico-religiosos, trascendentes. Con el surgir de lo simbólico, aparecen las obras plásticas revestidas de representaciones de la demonología ritualista en las que los hombres y los animales representados adquieren un especial carácter como portadores de fuerza supraterrestre. En ciertos momentos, la representación, al llegar por un proceso de depuración intencionada a lo abstracto motivada por la urgencia de hacerla ininteligible a otros grupos, sólo será comprensible a los iniciados, pues si primero era accesible a todos los miembros del grupo social, después lo sería únicamente para los miembros del estrato social dirigente.

Las representaciones zoomórficas en los códices, esculturas, pinturas, artes menores, y en la arquitectura, no son en modo alguno, simple y sencillamente motivos ornamentales. Son antes que todo expresión simbólica de profundos y antiguos mitos que con el tiempo se perpetuaron, enriquecieron y transfirieron a las nuevas concepciones ideadas en relación con los cultos terrestre y solar, revestidos con un sutil velo, mitos en los que los animales son actores de un drama en el que el hombre es principal intérprete.

NOTAS:

[1] LAS GRANDES CULTURAS DE LA HUMANIDAD. Ralph Turner. Pág. 104.

[2] Vucub-Pec (siete cuevas), Tulán Zuivá (la cueva de Zuivá), son los nombres quichés del sitio a que la tradición mexicana da el nombre de Chicomoztoc (siete cuevas). En el MS. de Sahagún de la Academia de la Historia se leen estas palabras: "Tenían noticia nuestros padres que de Chicomoztoc vinieron, como ellos mismos lo decían, las siete tribus de por allá procedentes, allá nacidas". (V. Seler, *Los Cantares de los dioses* en Sahagún, 1938, t. v. p. 84). POPOL VUH. Traducción del texto original, con una introducción y notas, por Adrián Recinos. *Fondo de Cultura Económica.*

[3] Gran Pisote o Coatí. (Nasua nasica) Podría interpretarse también como gran danta o tapir. La danta era el animal sagrado de los indios tzendales de Chiapas. POPOL VUH. Pág. 92.

[4] EL PUEBLO DEL SOL, por Alfonso Caso. *Fondo de Cultura Económica.* México, 1953. Esta es una de las mejores versiones sobre este mito.

[5] EL LIBRO DE LOS LIBROS DE CHILAM BALAM. Traducción de Alfredo Barrera Vásquez y Silvia Rendón. *Fondo de Cultura Económica.* Pág. 89. Prólogo a los textos no históricos.

[6] MITOS INDIGENAS. Prólogo y selección de Agustín Yáñez. *Biblioteca de Extensión Universitaria.* México.



Vasija en forma de perro con máscara. Horizonte Clásico. Procedencia: Colima. Col. Museo Nacional de Antropología.

Sacerdote con un jaguar. Horizonte Clásico. Procedencia: Isla de Jaina, Camp. Col. Raúl Pavón Abreu



Ehecatl. Dios del viento. Porta una máscara de pico de ave. Horizonte Histórico. Procedencia: Calixtlahuaca, Méx. Col. Museo Regional de Toluca.





Palma. Pieza ritual asociada a las ceremonias del sacrificio humano. Horizonte Clásico. Procedencia: Veracruz. Col. Museo Nacional de Antropología.

Coatlicue. Diosa de la tierra y de la muerte. Horizonte Histórico. Procedencia: Cozcatlán, Pue. Col. Museo Nacional de Antropología.

Templo de Quetzalcoatl. Teotihuacán. Méx.





Templo de los Tigres del Juego de Pelota. Chichén Itzá. Yuc.

Urna funeraria. Representación del dios murciélago. Horizonte Clásico. Procedencia: Monte Alban, Oax. Col. Museo Nacional de Antropología.



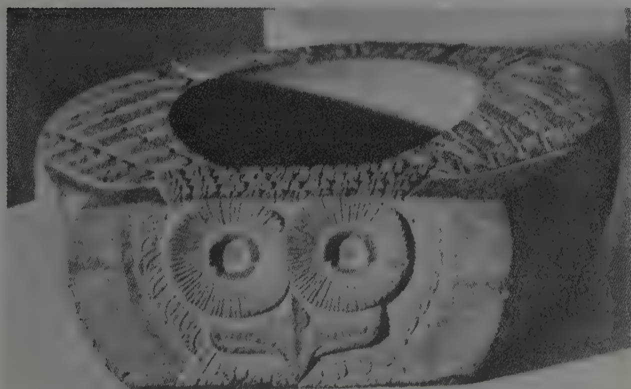
Brasero de barro. Representa al Halach Huinic (Gran Señor). Horizonte Clásico. Procedencia: Tapijulapa, Tab. Col. Museo Regional de Tabasco.



Urna funeraria. Dios murciélago. Horizonte Clásico. Procedencia: Monte Albán, Oax. Col. Kurt Stavenhagen.



Sapo tallado en piedra. Horizonte Histórico. Procedencia: Valle de México. Col. Museo Nacional de Antropología.



Yugo funerario. Horizonte Clásico. Procedencia: Veracruz. Col. Museo Nacional de Antropología.

Cabeza colosal de Nahuyaca. (Serpiente cuatro narices). Templo Mayor de México. Horizonte Histórico. Procedencia: Ciudad de México. Col. Museo Nacional de Antropología.





Coyote con los pelos enmarañados. Horizonte Histórico. Procedencia: Valle de México. Col. Museo Nacional de Antropología.





Arriba:

Perro cebado. Horizonte Arcaico. Procedencia: Colima. Col. Diego Rivera.

Abajo:

Coyotes. Horizonte Clásico. Procedencia: Veracruz. Col. Museo Nacional de Antropología.



Jaguar. Horizonte Histórico. Procedencia: Valle de México. Col. Museo Nacional de Antropología.



Coyote. Horizonte Histórico. Procedencia: Valle de México. Col. Museo Nacional de Antropología.



Pato. Horizonte Arcaico. Procedencia: Colima. Col. Diego Rivera.



Garza. Horizonte Arcaico. Procedencia: Colima. Col. Diego Rivera.



Perico. Horizonte Arcaico. Procedencia: Colima. Col. Diego Rivera.

Vasija con la representación de un mono, tallada en obsidiana. Horizonte Histórico. Procedencia: Texcoco, Méx. Col. Museo Nacional de Antropología.



Armadillo. Horizonte Histórico. Procedencia: Isla de Sacrificios, Ver. Col. Diego Rivera.



Vasija en forma de tortuga. Horizonte Arcaico. Procedencia: Tlatilco, Méx. Col. Museo Nacional de Antropología.



Tlacuache. Horizonte Clásico. Procedencia: Colima. Col. Diego Rivera.



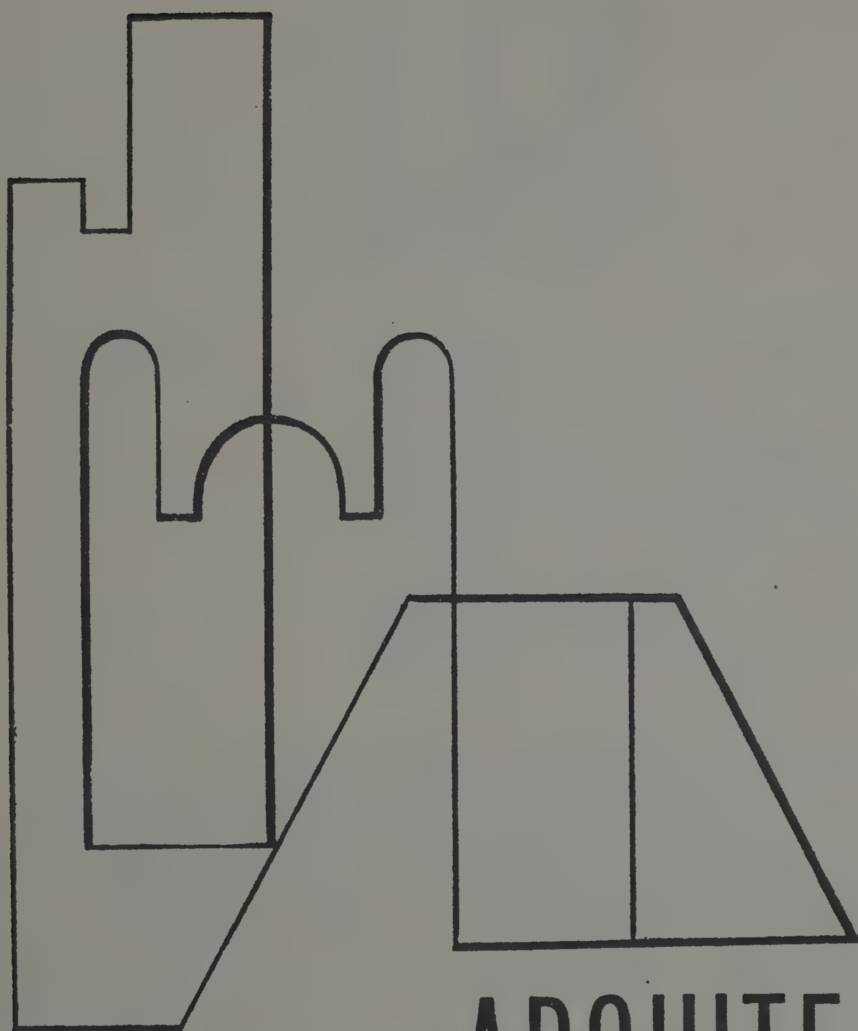
Vasija en forma de cabeza de pescado. Horizonte Arcaico. Procedencia: Tlatilco, Méx. Col. Museo Nacional de Antropología.



Tiburón. Horizonte Arcaico. Procedencia: Colima. Col. Diego Rivera.



Jabalí. Horizonte Histórico. Procedencia: Valle de México. Col. Salomón Hale.

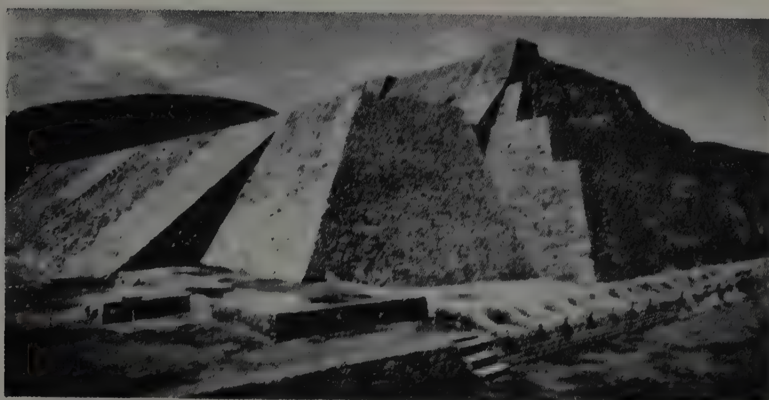


ARQUITECTURA MEXICANA

POR RICARDO DE ROBINA







En una visión de conjunto en perspectiva histórica, de ese fenómeno fundamentalmente estético, que es la arquitectura mexicana, a través de sus 2,000 años de vida, no podemos dejar de captar la presencia de unidad de sentimiento, que se perpetúa a través de los cambios estilísticos más profundos, ligándolos por una serie de valores estéticos constantes, producto de una especial psicología nacional, constante en sus líneas generales, que se refleja de una manera peculiar en todas las formas de la vida.

La historia prehispánica en el centro de México, se encuentra constituída por un conjunto de ciclos evolutivos de la cultura determinados por la irrupción de pueblos nómadas del norte del altiplano, que a la vez que destruyen un orden establecido, inician la formación del siguiente. Posteriormente la conquista española, con la pujanza material y espiritual de la cultura hispánica, inicia una nueva época, que al madurar dará origen al México independiente. A través de todas esas fases de variación tan profunda, se continúa sin embargo una herencia estético-sentimental de la cual nos consideramos como depositarios, al mismo tiempo que aunamos como nuestras, las nuevas formas de cultura del mundo occidental, del cual formamos parte.

Esa herencia arquitectónica, debe ser considerada como un principio dinámico y no como pesada carga ancestral, desligada de inútiles arqueologismos y unida al sentimiento diario de la vida moderna en la medida en que nos afecta y con la conciencia de nuestras relaciones con el arte moderno internacional, con el principio motor que nos conduce a la creación de la nueva arquitectura. Sus manifestaciones poseerán características estéticas, más o menos elevadas, en comparación con el pasado, pero ciertamente serán una expresión cabal de las técnicas actuales, de nuestra realidad geográfica-social-económica, y de nuestro peculiar sentimiento estético.

En el límite impreciso del tiempo geológico y la prehistoria, aparece por primera vez en América, Nuevo Mundo bastante antiguo también, una arquitectura de claros perfiles que forma la base de toda la arquitectura prehispánica. El monumento representativo es el templo piramidal de Cuicuilco, en el Valle de México, formado por un sistema de cuerpos escalonados de forma de tronco-cónico, que hacia 500 A.C. desaparece cubierto, como simbólico abrazo de dos eras, por una capa de lava del cercano volcán del Xitle.

En ese relativamente pequeño monumento, (120 mts. de base), aparece por primera vez el concepto de forma piramidal, que en México lo mismo que en Egipto y el Oriente Medio corresponde al primer peldaño de una alta cultura en formación. Es indispensable hacer notar dos características que como voluntad perenne perfilarán en adelante cualquier manifestación arquitectónica mexicana: sentimiento vivo del color y concepción predominante del espacio externo. La pirámide-templo mexicana tendrá un carácter masivo de edificio-estatua, de brillante color en confrontación continua con el paisaje circundante.

El desarrollo de este concepto piramidal tendrá su expresión más grandiosa en la ciudad religiosa y comercial de Teotihuacán con los templos del Sol (250 mts. de base), la Luna y la Ciudadela (400 mts. de lado). En ese gran conjunto, los monumentos forman el centro de una especie de ciudad radial con focos rurales subordinados al mismo y regidos por un trazado matemático y geométrico, que los emplaza, valoriza y relaciona por medio de avenidas y grandes plazas. A través de 700 años de vida, ese trazado fué seguido con minuciosidad escrupulosa por los habitantes de la metrópoli religiosa que a través de su comercio difundió sus elementos culturales hasta las tierras remotas de América Latina.

Los grandes edificios de Teotihuacán, en el Valle de México, nunca fueron superados posteriormente ni por la fuerza dimensional ni por la clara plasmación de todo un sentido de la vida profundamente religioso, y constituyen el más grande imperio teocrático y comercial de la América Media.

La destrucción de Teotihuacán llevada a cabo por pueblos de baja cultura procedentes del Norte, en una fecha que puede fijarse entre el siglo VIII y el IX, inicia el ciclo de la cultura tolteca que tendrá como centro de su desarrollo y capital, la ciudad de Tula.

La arquitectura tolteca pierde monumentalidad, para ganar en un preciosismo decorativo, emanado de un pueblo que se transforma rápidamente en la escala cultural, y que posee gran capacidad de creación de la forma escultórica, que muchas veces se expresa con tosquedad y pobreza técnica.

El ciclo tolteca, corto en su desarrollo en el tiempo, termina con la destrucción de su capital en el año 1168 llevada a cabo por nuevas hordas de pueblos nómadas llegados al Valle de México. Históricamente se les conoce con el nombre de "chichimeca-mexica" siendo la rama más importante de los aztecas, que llegados tardíamente al Valle sólo encuentran acomodo en dos islotes situados en el lago de Texcoco, que tras de continuas ampliaciones será la gran metrópoli lacustre de México-Tenochtitlán. El dominio azteca consolida un imperio de férreo militarismo que abarca la mitad sur de México y llega hasta la América Central.

El pueblo mexicano no tiene tiempo para crear una nueva arquitectura, pero maneja con destreza los elementos heredados del pueblo tolteca, constituyéndose a sí mismo en portador de la cultura que había ayudado a destruir. El último ciclo de la arquitectura en el Valle de México, tal y como lo admiraron los conquistadores españoles, había vuelto a la tradición urbanística de Teotihuacán, manejando con soltura los grandes ejes de composición marcados por las "calzadas" que atravesando el lago, unían a la ciudad con tierra firme, y agrupando sus edificios religiosos y civiles en grandes plazas que eran el centro de cada uno de los "calpullis" o barrios que subsistían como recuerdo de la organización tribal.

El panorama de conjunto del arte prehispánico del altiplano mexicano, nos da la impresión de un conjunto estilístico trabado en sus diferentes épocas sin solución de continuidad, pero en el cual cada nuevo estadio, viene dado por la devastación, conquista y destrucción a manos de los pueblos sedentarios de procedencia septentrional, que aportan un renuevo de sangre y energías y después de un proceso de aculturación crean la próxima etapa sobre las ruinas de la anterior. Historia sangrienta en que se crea y se destruye, se avanza y se retrocede para volver después a crear con nuevo impulso.

Sin embargo, la historia artística de México no queda circunscrita a la meseta central, sino que culturas semiautónomas surgen en la costa del Atlántico (Cultura Totonaca), hacia el Sur (Cultura Mixteco-Zapoteca), y en las lejanas selvas de Guatemala y Península de Yucatán (cultura Maya), produciendo manifestaciones artísticas peculiares.

La cultura maya es indudablemente la más pujante de todas y sigue un desarrrollo estilístico propio, paralelo en el tiempo al arte arcaico y al teotihuacano del Valle de México y localizado en las tierras altas de Guatemala, departamento del Petén y Valle del Río Usumacinta. De una sensibilidad más fina, aunque quizá menos fuerte, que la del hombre del altiplano, el maya da nacimiento en medio de la selva más lujuriosa de América, después de la amazónica, a una arquitectura religiosa, elaborada en detalles, cuidadosa de las proporciones y con una técnica de la piedra y el estuco altamente desarrollados. Los basamentos piramidales adquieren en la ciudad de Tikal una fuerza ascensional derivada de su forma y dimensiones (el templo IV tiene 73 mts. de altura) que se equilibra con las líneas horizontales de sus cuerpos escalonados. Los monumentos levantados para marcar el desarrollo del tiempo, o estelas, llevan la expresión escultórica a su más refinada manifestación en América y junto con la pintura, forman cuerpo indisoluble con la arquitectura en una misma voluntad de expresión estética. Los templos XI y XIII de Copán y el de Bonampak son buen ejemplo de dicha unión.

Pero el mismo sistema de ciclos que impera en el altiplano se manifiesta también en el Area Maya y los grandes centros ceremoniales son abandonados hacia el siglo IX uno tras otro, sin que podamos hasta el momento actual explicarnos cabalmente por causas internas o externas tan extraño fenómeno.

En los siglos siguientes, la cultura maya se refugia en el Norte de la Península de Yucatán en donde se mezcla a partir del año mil con grupos toltecas huídos de su capital y mandados por el rey y sacerdote guerrero Ce-Acatl-Topiltzin-Quetzalcóatl.

Esta unión insólita de dos culturas de glorioso pasado y de fuerte sentido estético entrambas produce la

última floración del arte maya y los ejemplos de arquitectura más notables de toda la América.

Las ciudades de Uxmal, Chichén-Itzá y Kabáh, son los ejemplos principales de este arte; la simplicidad expresiva de los basamentos piramidales del altiplano, se ejecutan con la precisión y delicadeza de la técnica maya y el sentimiento de la línea de la escultura maya se aúna a la fuerza geométrica tolteca para dar lugar a un decoración rica y equilibrada; los edificios mayas son agrupados por el espíritu ordenador del tolteca.

Sin embargo este detalle último de la cultura maya-tolteca parece haber llevado en su organización militarista el germen de su propia destrucción y tras una época de guerras intestinas, desórdenes sociales, plagas y hambre, son abandonados a su vez los grandes centros ceremoniales del Norte de Yucatán, encontrando los españoles al momento de la conquista a la cultura maya, en plena descomposición.

PERIODO HISPANICO

Aunque la conquista española fué llevada al cabo en poco tiempo, podemos considerar todo el siglo XVI, como el siglo de la conquista en su totalidad, englobando en esta palabra la asimilación cultural y religiosa que con intensidad y fuerza sostenidas se lleva al cabo, por las órdenes religiosas fundiendo la cultura europeo-renacentista de fuertes tradiciones medioevales con las diferentes culturas indígenas, que solamente tenían un carácter de unidad bajo la supremacía militar azteca. El siglo XVI es un siglo de creación de ciudades, conventos, escuelas y hospitales, como una verdadera eclosión cultural y arquitectónica, producto del empuje espiritual del español por una parte, y de una reacción inmediata del indígena, que con capacidad grande y rapidez ha asimilado las nuevas formas.

Las ciudades, en especial la nueva México-Tenochtitlán son planeadas en conjunto, realizándose en la práctica, los trazados renacentistas que solamente en corta medida se habían realizado en Italia y que encontraban resonancia en los ejemplos de la época prehispánica.

Los grandes centros de evangelización del indígena, se multiplican en número increíble por todo el espacio de la colonia, dirigidos por los frailes de las órdenes Franciscana, Dominicana y Agustiniana. Entonces ocurre el fenómeno de regresión estilística, apareciendo decoraciones de fuerte sabor románico, con sistemas de techumbres góticas, y elementos mudéjares, entremezclados a las corrientes renacentistas que tan profundamente habían arraigado en España. Ese conjunto de por sí heterogéneo es enriquecido aún, con el sentido decorativo y con la ejecución técnica propias del indio. Baste recordar las bóvedas góticas de Coixtlahuaca, las techumbres mudéjares de San Francisco, de Tlaxcala, y la decoración de la capilla abierta de Tlalmanalco de resabios románicos y la plateresca de Acolman.

Los grandes conventos abandonados casi totalmente en la actualidad, son todavía el monumento histórico más grandioso de la obra de aculturación, desarollada a través del siglo XVI con una intensidad y una energía de parte de las órdenes religiosas y del indígena que no tienen paralelo en la historia.

Sin embargo la verdadera madurez artística se concreta durante el período colonial en las formas del barroco durante los siglos XVII y XVIII. Lo mexicano encuentra en las formas propias de ese arte una mayor facilidad para expresarse, llegando no solamente a repetirse con habilidad las corrientes venidas de la metrópoli y de Italia, sino también a crearse una modalidad del estilo barroco de características propias.

La actividad constructora pasa de las manos de las órdenes religiosas a las del clero secular y a las del poder civil e iniciativa particular, surgiendo así catedrales, iglesias, colegios y palacios.

Podemos reconocer una línea evolutiva dentro del barroco que va desde el uso aún mesurado de los elementos arquitectónicos propios del renacimiento, hasta la complicación decorativa más extrema a base de elementos escultóricos en que aparecen figuras humanas, vegetales y animales, junto con el uso casi exclusivo de la estípite en sustitución de la columna.

En las catedrales de México, Puebla, Morelia y otras muchas pueden verse las diferentes fases de este estilo, cuya última etapa, el churrigueresco, tiene ejemplos como el Sagrario Metropolitano en la ciudad de México, el Santuario de Ocotlán en Tlaxcala y la iglesia conventual de Tepozotlán.

Los últimos años de la colonia y los principios del período independiente muestran obras del neoclasicismo que parece un estilo tan frío e inadaptado al sentimiento nacional como lo es para la mayor parte de los países europeos. Sin embargo el neoclásico es adoptado inmediatamente antes de la Independencia en las construcciones oficiales, ejecutado por personalidades como la de Tolsá y posteriormente al movimiento Insurgente es considerado dicho estilo, como la bandera artística de la recién formada nacionalidad. Baste citar entre las obras que se llevaron al cabo en ese tiempo el Palacio de Minería y la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto.

Resumiendo el bosquejo que hemos hecho del período hispánico o colonial, podríamos decir que la arquitectura mexicana en ese período refleja por un lado las condiciones del desarrollo social y político de una nacionalidad en formación, pero siguiendo siempre las corrientes se modifican y adaptan en nuestro medio originando manifestaciones regionales tan diferenciadas y características como lo fueron para los diferentes países europeos.

El gusto por el exorno arquitectónico de gran complejidad, el uso del color a base de piedras naturales como la cantera y el tezontle (piedra de origen volcánico, roja) y la abundancia de formas relativamente poco usadas en la metrópoli (como la estípite en el final del barroco) y la planeación de ciudades a base del predominio de grandes espacios abiertos, imprimen un carácter a la arquitectura mexicana que la diferencian de su contemporánea en Europa y la ligan con el sentimiento plástico de la época prehispánica.

ARQUITECTURA MODERNA

Para atender con mayor justedad ese complejo estético que es nuestra arquitectura moderna, tendremos que partir, no solamente de sus primeras manifestaciones concretas, sino adentrarnos un poco en el estado en que se encontraba el arte y en particular la arquitectura en la segunda mitad del siglo XIX. Esos cincuenta años de la historia artística Occidental, parecen tipificarse por un hecho insólito en el arte, por la ausencia del estilo; el arquitecto se lanza en su búsqueda desesperada, tra-

tando de encontrar inspiración en los estilos pasados de nuestra cultura, yendo a buscarla en los productos exóticos del arte oriental y aún del americano. Las ciudades de México, al igual que las de Europa, se pueblan de edificios, pseudogóticos, pseudoclásicos, en el mejor de los casos, o de patios árabes y templos mayas. Por último, cuando el siglo da sus últimos pasos, el arquitecto cree descubrir la verdadera fuente del arte, la naturaleza misma y la copia de ella impone la tónica dominante en todas las artes. Francia ha significado el centro de irradiación de las ideas en esa época y sus arquitectos y la escuela de Bellas Artes ejercen una hegemonía indiscutible sobre el arte mexicano.

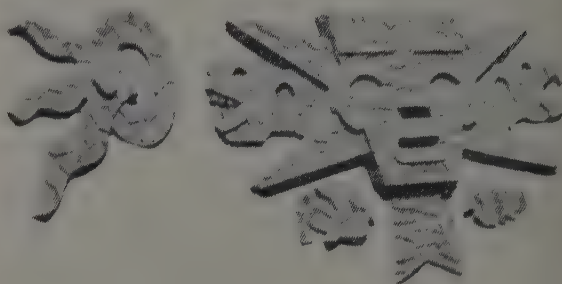
Las dos empresas de más aliento que se emprenden en esos años, que políticamente corresponden al gobierno del General Porfirio Díaz, son el Palacio Legislativo, cuya dirección y proyecto se adjudica a Emilio Bernard, por concurso celebrado en París, y el Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes, a cargo del arquitecto italiano Adamo Boari. Este último edificio representa quizá la obra más interesante por sus dimensiones, calidad de materiales y cualidades estéticas que haya sido construída en cualquier parte del mundo, dentro de las formas del "Art Nouveau".

Esta época prácticamente negativa para la producción artística es sin embargo, el momento de máxima efervescencia del pensamiento estético europeo, que a través de las ideas de Semper, Herbert, y del desarrollo de la crítica histórico-artística con hombres como Fiedler, Riegl, Worringer y Wöelfflin, crean el ambiente propicio para el advenimiento de las formas modernas.

No es el propósito de este artículo detallar obras y nombres de arquitectos y tendencias del movimiento arquitectónico actual en México, pero al llegar al umbral de nuestra arquitectura moderna después del esquema histórico precedente, quisiera señalar en primer lugar, las circunstancias que rodean su nacimiento, en segundo la amplitud de perspectivas que ofrecen a nuestra vista dentro de lo que podríamos llamar corriente ortodoxa, y por último la unidad de sentimiento estético que liga nuestra arquitectura moderna mexicana con las etapas que la han precedido.

Son dos las características principales que podemos señalar en el surgimiento del nuevo movimiento arquitectónico: un paralelismo en el tiempo aunque con ligera posterioridad y al parecer con independencia respecto a Europa y una lucha en sus comienzos con corrientes diferentes que trataban de buscar soluciones arquitectónicas nacionales, tomando como paradigmas el arte colonial del siglo XVIII, la arquitectura prehispánica o las tendencias de los salones de exposición de Artes Decorativas de París. Por lo tanto su nacimiento se lleva al cabo en medio de una lucha constante no solamente con el público que con dificultad acepta las nuevas formas, sino muy especialmente con los arquitectos que no están impregnados de los mismos ideales.

La unidad de principios que tipifica y uniformiza los primeros años del movimiento, parece haberse roto dando origen a nuevas tendencias, entre las que figuran prominentemente, los ideales no demasiado concretos de una arquitectura orgánica, la corriente, un tanto intelectualizada, que se empeña en buscar un mayor acercamiento con la tradición, ejemplificada en lo prehispánico y por último en lugar siempre sobresaliente la arquitectura funcionalista que fué la primera manifestación del nuevo estilo.



La justa apreciación de los valores de la arquitectura de nuestro pasado, y la vivencia íntegra de las formas de vida de nuestra época, son la mejor esperanza para lograr una arquitectura que estando aún en sus primeros pasos lleva en sí misma la posibilidad de rendir todavía sus mejores frutos.

1 LO PREHISPANICO

Teotihuacán. Vista de "La Ciudadela".



El "tianguis". Cultura del Occidente de México.



Portada de un templo. Mitla, Oax.



El Sagrario Metropolitano. Siglo XVIII. *México, D. F.*



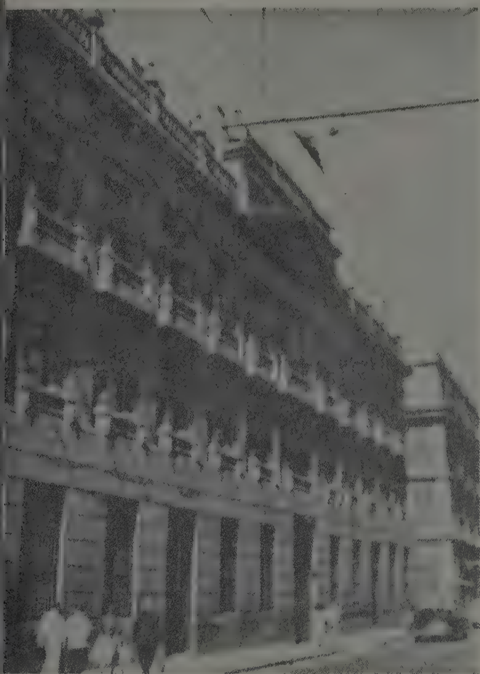
Catedral de México Pintura del siglo XIX.





"Casa de los Azulejos". Siglo XVIII *México, D. F.*

4 EL PORFIRIATO



retaría de Economía Nacional Siglo XIX. México, D. F.



Palacio de Bellas Artes. Arquitecto Adamo Boari. México, D. F.



lacio de Minería. Arquitecto Manuel Tolsá. México, D. F.



Secretaría de Comunicaciones. 1889-1910. México, D. F.



Kiosko en la Alameda de Santa María, 1880-1910. México, D. F.

5 LO COLONIAL NACIONALISTA



Centro Escolar "Benito Juárez". Colonia Roma. Arquitecto Carlos Obregón Santacilia. México, D. F.



Ampliación del Pasaje "Maurel". México, D. F.



Universidad Nacional Autónoma. México, D. F.

6 LO NACIONAL INDIGENISTA

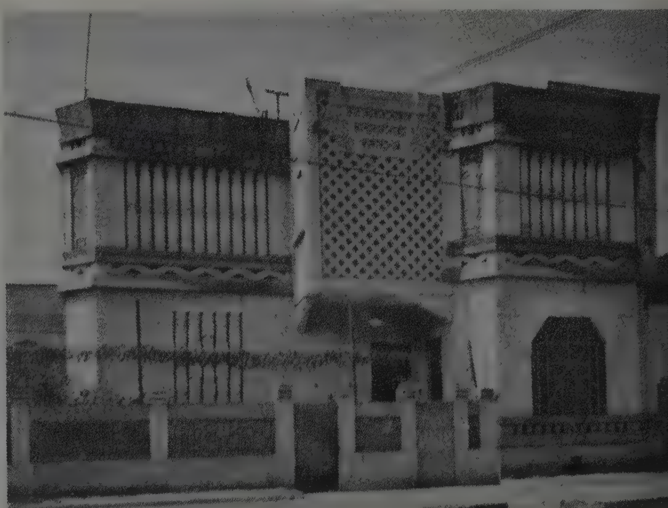


Monumento a La Raza. Avenida de los Insurgentes y Calzada Vallejo. México, D. F.

Casa Estudio. Allende 59. Coyoacán, D. F. Construyó Diego Rivera.



Casa Habitación. Campeche 138. Arquitecto Manuel Amábilis. México, D. F.



7 EL MODERNISMO

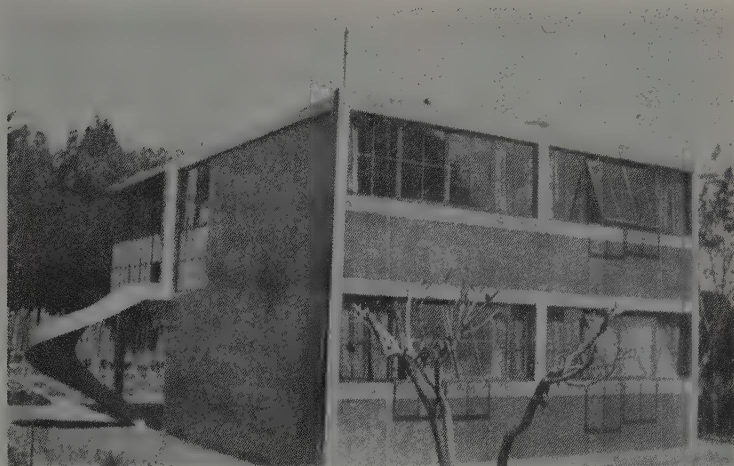


Edificio del Cuerpo de Bomberos. Calle de Revillagigedo e Independencia. México, D. F.



Escuela Nacional de Maestros. Calzada México Tacuba. Arquitecto, Mario Pani. México, D. F.

8 FUNCIONALISMO



Conjunto de Casas para Obreros, Colonia Plutarco Elías Calles. Arquitecto Juan Legarreta. México, D. F.

Casa Estudio. Palmas 81. San Angel Inn, D. F. Arquitecto Juan O'Gorman.





9 REGIONALISMO



Casa Habitación. Coyoacán, D. F. Arquitecto Raúl Cacho.

10 FUNCIONALISMO II



Hospital de la Raza. Arquitecto Enrique Yáñez. México, D. F.



Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura. Instituto Politécnico Nacional. Arquitectos Raúl Izquierdo y Marcelo Aguilar. México, D. F.



Edificio de Oficinas. Paseo de la Reforma y J. M. Lafragua. Arquitectos Mario Pani y Jesús García Collantes. México, D. F.



Vista de la Avenida Juárez. En primer término: *Hotel del Prado. Arquitecto Carlos Obregón Santacilia. México, D. F.*



Edificio de Oficinas. Estructura. Av. Francisco I. Madero y San Juan de Letrán. Arquitecto. Augusto Alvarez.

11 CIUDAD UNIVERSITARIA



Plano de Conjunto de la Ciudad Universitaria.

Facultad de Ciencias. Arquitectos Raúl Cacho, Eugenio Peschard y Félix Sánchez.





Facultad de Ciencias e Institutos. Arquitectos Raúl Cacho, Eugenio Peschard y Félix Sánchez.



Al fondo: *escuelas de Ciencias Químicas. Arquitectos Enrique Yáñez, Enrique Guerrero y Guillermo Rossell. Escultura de Rodrigo Arenas Betancourt.*

Puente de la Facultad de Ingeniería. Arquitectos Francisco J. Serrano, Luis Mac Gregor Jr. y Fernando Pineda.

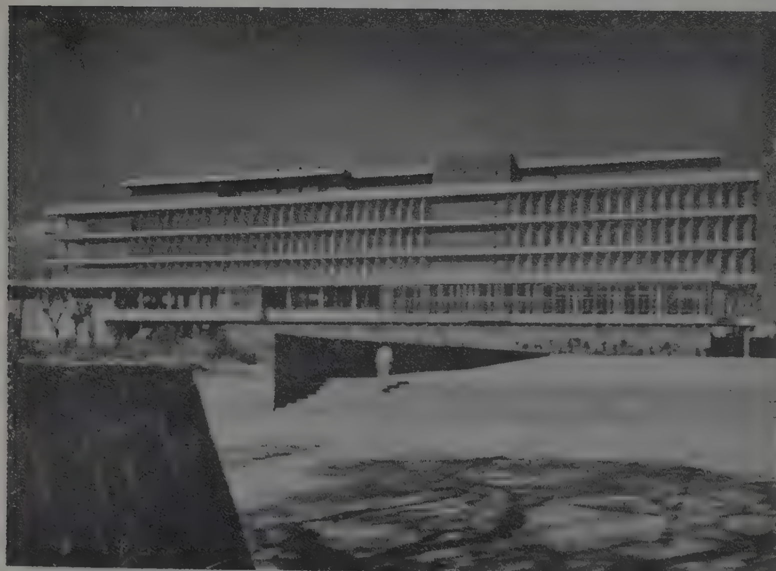


Cúpulas de la Facultad de Ingeniería. Arquitectos. Francisco J. Serrano, Luis Mac Gregor Jr. y Fernando Pineda. Al fondo, Rectoría. Arquitectos Mario Pani, Enrique del Moral y Salvador Ortega.





Biblioteca. Arquitectos Juan O'Gorman, Gustavo M. Saavedra y Juan Martínez de Velasco. Murales en mosaico de piedra de Juan O'Gorman.



Facultad de Ingeniería. Arquitectos Francisco J. Serrano, Luis Mac Gregor Jr. y Fernando Pineda.

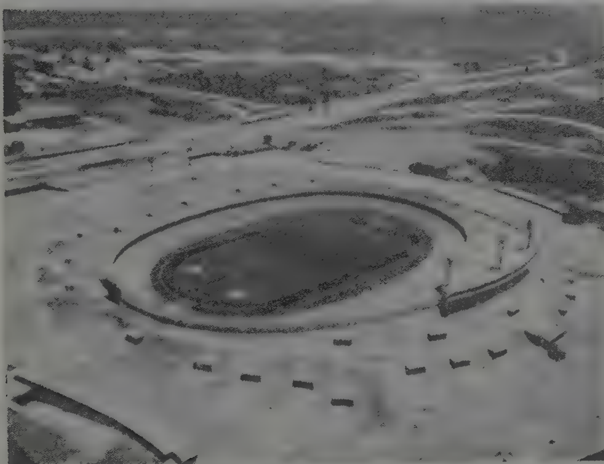
Auditorio de la Facultad de Ciencias. Mural de J. Chávez Morado.





Escuela de Medicina. Arquitectos Pedro Ramírez Vázquez, Roberto Alvarez Espinosa y Ramón Torres.

Estadio Olímpico. Arquitectos Augusto Pérez Palacios, Jorge Bravo y Raúl Salinas.



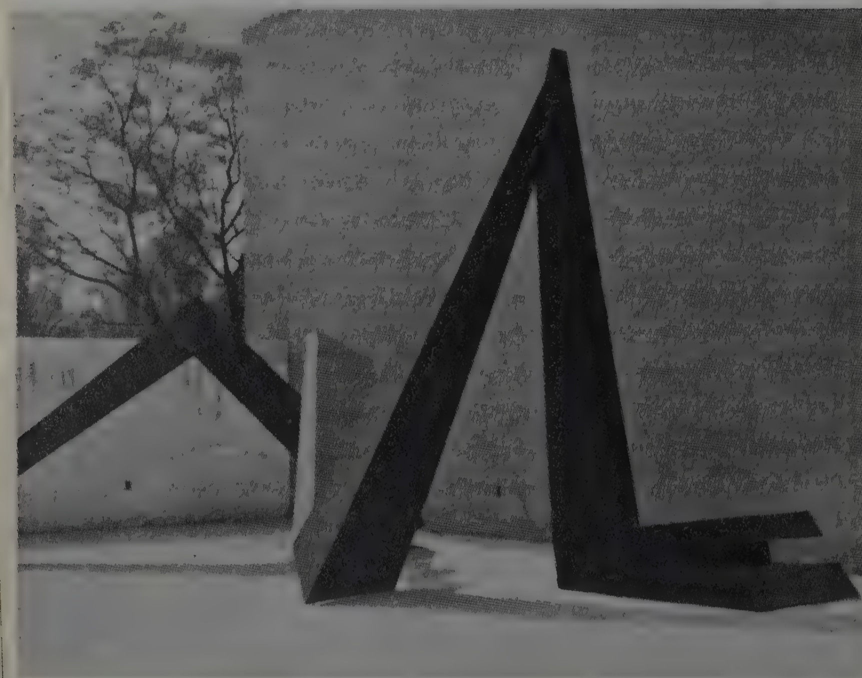


Frontones de Cesta Punta. Arquitecto Alberto T. Arai.





Restaurante-Galería de Arte "El Eco". Sullivan 43. Escultor Matías Goeritz.



Interior del Restaurante-Galería de Arte "El Eco"

CHI PAI-SHI

DISTINGUIDO ARTISTA DEL PUEBLO



Chi Pai-shi trabajando, por Yen Chien-yu

Alto, erecto, con la barba y el pelo blancos, su delgada cara radiante, Chi Pai-shi es, a la edad de noventa y tres años, el más destacado pintor de China. Durante todo un tumultuoso siglo, lleno de guerras y de cambios que sacudieron al mundo, él ha trabajado sin cesar, pintando, grabando sellos, y escribiendo poesías y caligrafías. Sus obras son muy estimadas por la masa del pueblo chino y han sido exhibidas en Moscú, en París, y en Tokyo. Son ya bien conocidas por los amantes del arte de todo el mundo por su penetrante y realista observación de la naturaleza, su delicadeza y su sensibilidad, soltura y seguridad, y por su impecable sentido del espacio y del movimiento.

POR **WU TSU-KUANG** · *TRADUCCION DE* **MIGUEL COVARRUBIAS**

Por ser de origen humilde —campesino y carpintero— Chi Pai-shi es único entre los pintores clásicos chinos, quienes tradicionalmente provenían exclusivamente de la aristocracia. Nació de una paupérrima familia de campesinos en un pueblito del Municipio de Hsiangtan, en la provincia de Hunan. Hasta la edad de ocho años tuvo la oportunidad de principiar sus estudios. Su madre le proporcionó todos los ahorros de la familia —cuatro sacos de grano—, que justamente cubrían el costo de seis meses en la escuela, trabajando al mismo tiempo cortando leña y cuidando vacas. Por las noches su abuelo le enseñaba lo que sabía, dibujando jeroglíficos en la ceniza del hogar con un palo. Cuando murió el abuelo, todos los ahorros de la familia, unas 6,000 monedas de cobre, se gastaron en los funerales. Siendo Chi Pai-shi demasiado enclenque para manejar el arado, se le mandó a estudiar carpintería. Pronto se destacó como un excelente tallador y todo lo que tallaba adquiría vida en sus manos. Fué muy popular entre la gente de su pueblo por su carácter fino y amable y se le conocía cariñosamente por "el carpintero Chi".

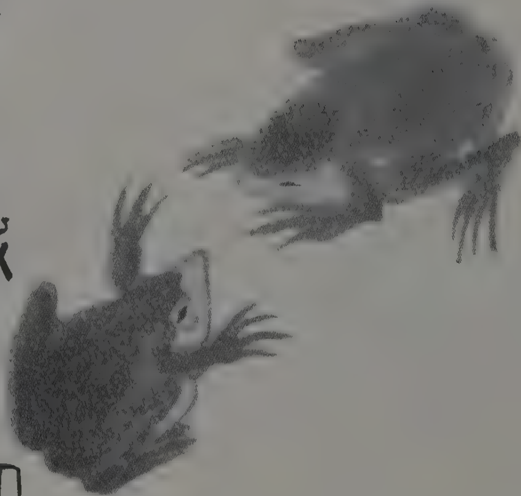
Buscando diseños para sus tallas Chi Pai-shi conoció el famoso "Tratado de Pintura", libro de texto de los pintores durante siglos. Era la primera vez que veía tales pinturas y las estudió intensamente. Fué esta su primera lección de pintura.

Chi Pai-shi comenzó a darse a conocer a los veinte años; había estudiado la técnica del retrato con dos maestros y se lanzó como pintor profesional. Sus retratos lograban a la perfección el parecido interno y externo de los antepasados de sus aristocráticos clientes. Estaban hechos con mucho tacto y los sabía vestir con meticulosa elegancia, todo ejecutado con el más cuidadoso detalle.

Seis años más tarde, tuvo otra oportunidad para perfeccionarse en el arte de la lectura y escritura. Se dedicó con asiduidad a estudiar la poesía, leyendo especialmente a los famosos poetas Tu Fu y Li Po de la dinastía T'ang, llegando a ser famoso como poeta. Los poemas que escribe en sus pinturas son arrancados de su propia vida y de su trabajo y están llenos de un profundo humanismo. También se le reconoce como un maestro en el arte de grabar sellos.

Como a la mitad de su vida, las pinturas de Chi Pai-shi sufrieron un repentino cambio de estilo. El trazo de su pincel, que había sido preciso y minucioso en el detalle, se volvió libre, fluído y expresionista. La pintura expresionista (*hsieh yi*) ha tenido un largo historial en China y Chi Pai-shi absorbió lo mejor de su tradición. Adaptó el estilo de los antiguos grandes maestros con sus pinceladas rápidas y espontáneas, su espléndido sentido del ritmo y economía de medios, y lo convirtió en un instrumento para la cristalización de la vida real. Aunque tiene una sólida base en la tradición clásica, Chi Pai-shi es esencialmente un pintor moderno; un hombre del pueblo, que vé la vida con la visión realista del pueblo. Ha ido más allá del formalismo

白石老人作于白石鐵屋





借山老人





y las limitaciones del asunto de los pintores aristocráticos de la escuela impresionista, que tildaban sus obras con ligereza snob como "juegos con tinta".

Sus composiciones, aparentemente simplistas, contienen penetrantes comentarios sobre la vida; por ejemplo: tres peces nadan en la corriente de un arroyo; el pequeño nada con valentía contra la corriente; el mediano nada en la mitad del arroyo, mientras el más grande y más viejo acaba de voltear la cabeza y nada con la corriente. Es esta una sutil crítica de las actitudes de la vieja sociedad china.

Desde que principió a pintar, Chi Pai-shi ha mantenido un pequeño jardín zoológico en su casa: grillos, peces, pájaros, etc. Estudia pacientemente las actividades de sus animalitos y ha adquirido una comprensión cariñosa y apasionada de sus seres y de sus formas externas. De la reproducción exacta de la naturaleza en la primera parte de su carrera, ha desarrollado ahora una sorprendente habilidad para evocar, con los más simples elementos, el carácter esencial y la forma de las cosas.

Bajo su pincel, los peces y los camarones, con sus cuerpos transparentes, parecen verdaderos peces y camarones nadando en el agua. Sus flores, aunque tengan pétalos rojos y hojas negras, florecen con la exótica belleza de la juventud. Sus pinturas en tinta negra, ejecutadas con unas cuantas pinceladas, tienen una belleza y una vitalidad únicas.

Es por esta simplicidad, realismo y sentido humano, en relación con la vida misma, que sus pinturas son tan admiradas por el pueblo chino, que sabe apreciar el fresco y nuevo deleite que agrega a su existencia. Su genio es ciertamente el producto del trabajo intenso. Su sabiduría y su perspicacia al observar la naturaleza, su infatigable espíritu en el trabajo, le permiten liberarse de los viejos convencionalismos y adquirir la habilidad para dar vida con el mágico toque de su pincel a todo lo que pinta.

El mismo Chi Pai-shi dice que lo mejor que hace es la poesía, luego coloca el grabado de sellos, después la caligrafía, y finalmente la pintura. Esto lo dice con una sonrisa socarrona, pues bien sabe que su fama viene de su pintura.

Ha sido pintor durante ochenta años, indudablemente una de las vidas más notables en la historia del arte mundial, pero es aún más notable que durante esos ochenta años su pintura fué interrumpida solamente en dos ocasiones, durante un total de diez días: una vez cuando estuvo gravemente enfermo, y cuando murió su madre. Este infatigable fervor para el trabajo es motivo de inspiración para la joven generación de artistas de la Nueva China.

La integridad que inspira a su arte es también la guía de su vida. Una vez en Peking, cuando cumplió cuarenta y un años, un amigo y admirador quiso comprar un puesto público de ayudante de magistrado para regalárselo, pero él rehusó la oferta. Cuando cumplió ochenta y dos años Peking estaba bajo la ocupación extranjera. Funcionarios enemigos deseaban obtener sus pinturas y trataban de visitarlo, pero él puso un letrero en su puerta que decía:

"Las costumbres chinas prohiben que los funcionarios visiten las casas de la gente común y corriente, ya que estas visitas traen mala suerte. Se avisa a los funcionarios que deseen visitar esta casa que no serán recibidos."

Dos años más tarde, la Escuela de Arte de Peking, tratando de cortejarlo, le mandó varias toneladas de carbón, que entonces era muy difícil de obtener. A pesar del frío tan intenso, prefirió quedarse sin fuego en la estufa y devolvió el regalo. Entonces pintó unos cangrejos, símbolo de los enemigos de su país, y escribió en la pintura:

A donde vayan encontrarán lodo y pasto.
¿Encontrarán un lugar donde descansar? ¡No!
La gente los veía frecuentemente el año pasado,
¡Pero ahora es bien raro cuando se aparecen!

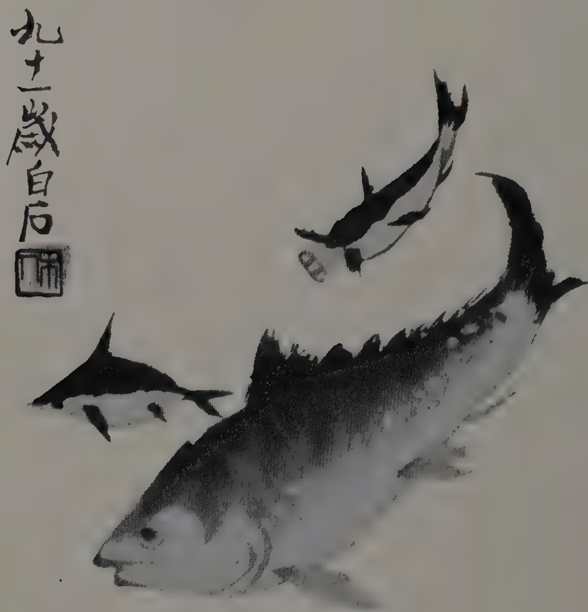
En esos días de guerra y opresión Chi Pai-shi demostró su resolución, la pureza de su corazón, su valor y su espíritu indomable, esperando la llegada de la paz. La liberación de Peking tuvo lugar cuando cumplió ochenta y nueve años. Mao Tse-tung lo visitó después de la liberación, mostrando gran interés en su bienestar. El Gobierno Popular mandó reparar su semi-destruída casa.

Chi Pai-shi, un hombre del pueblo ha hecho su contribución directa a la causa de la paz. Durante los últimos dos años, la paloma, símbolo de la paz, ha sido el tema principal de sus pinturas. Su gran pintura "Paz Eterna", de más de 66 pies cuadrados, fué exhibida durante la Conferencia por la Paz de las Regiones Asiáticas y del Pacífico, donde fué muy admirada por su majestuosa fuerza y su gran estilo.

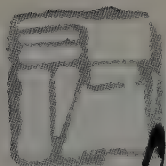
El 7 de enero de 1953 Chi Pai-shi cumplió noventa y tres años En este día, el Ministerio de Asuntos Culturales le envió un pergamino exaltando su obra y nombrándolo "un eminente artista del pueblo chino que ha hecho una contribución notable al desarrollo del arte en China". Durante la ceremonia los jóvenes artistas ahí presentes le aplaudieron estrepitósamente mientras su cara radiaba con modesta felicidad.

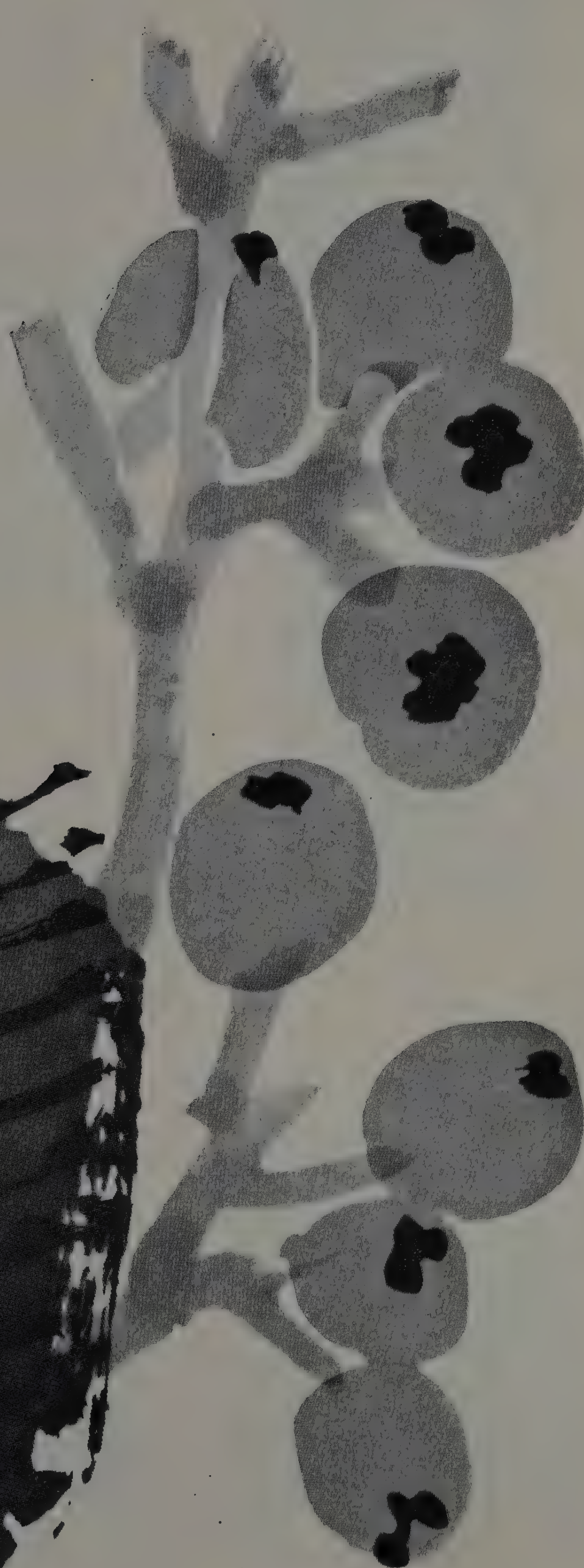
Chi Pai-shi ha tenido el cabello y la barba blancas durante muchos años, pero últimamente le ha comenzado a salir cabello negro en la parte de atrás de la cabeza. Parece ser este un símbolo de su perenne juventud que genera un nuevo almacén de vitalidad.

(de "People's China", 1953, no. 3)



Pinturas en tinta china por Chi Pai-shi.





GALERIAS DE ARTE

SALON de la ESTAMPA y DECORACION
Lisboa 48



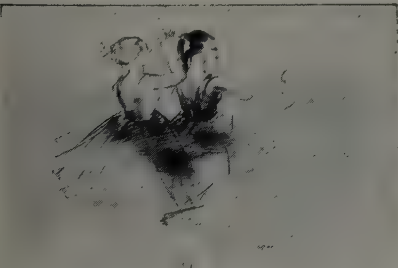
G R A B A D O
J A P O N E S
C O N T E M P O R A N E O

Y



Castro Pacheco

C O L E C T I V A
D E D I B U J O S
M E X I C A N O S



Reyes Meza

GALERIA de ARTE MEXICANO
Milán 18



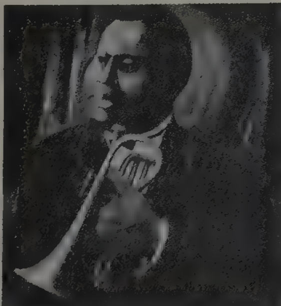
Renoir

G R A B A D O S
DE LOS MAESTROS
F R A N C E S E S



Utrillo

GALERIA ARS DECORACION, S. A.
Niza 38



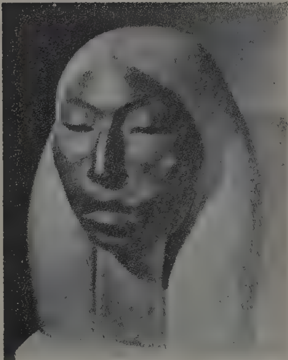
P H I L I P S T E I N

SALON de la PLASTICA MEXICANA
Puebla 154



T A M A Y O

Y



M A R I N A
NUÑEZ DEL PRADO

GALERIA ARTE MODERNO
Roma 21



S A U L S T E I N L A U F

MESA DE LECTURA

POR ENRIQUE GONZALEZ ROJO

• *Alfonso*
CASO
EL PUEBLO DEL SOL
Fondo de Cultura Económica 125 pp.

El pasado se nos pierde tras una bruma impenetrable, pero nos deja frecuentemente una serie de datos que nos permiten una interpretación; las ruinas, como los esqueletos de animales prehistóricos, son piezas dúctiles para reconstruir el rompecabezas histórico. Por eso podemos decir que la arqueología, y todas las disciplinas que le sirven, tienen algo de arte, de misterio, de persecución de la incógnita que develará, junto a la verdad histórica, el goce artístico que produce el hallazgo.

El Pueblo del Sol es una exploración antropológica para conocer a los aztecas; para ponerse en contacto, mediante una interpretación cuidadosa, con el arte, con la religión, la magia, las costumbres etc. de los antiguos pobladores de México.

Este libro, que es una ampliación muy considerable de La Religión de los Aztecas, obra publicada por el Dr. Caso hace ya varios años, es de una innegable importancia para todo aquel que desee conocer nuestro pasado. El lujoso volumen se haya magníficamente ilustrado por Miguel Covarrubias. La edición estuvo al cuidado de Alí Chumacero y Joaquín Diez-Canedo.

• *Fernando*
BENITEZ
CHINA A LA VISTA
Cuadernos Americanos. 217 pp.

China, una de los pueblos más antiguos e interesantes, se ha convertido, en unos cuantos años, en la más joven potencia económica y cultural; de la rápida pero estudiosa visita que hiciera recientemente a ese país el escritor Fernando Benítez, ha nacido este relato que, por la emoción con que fué escrito, coloca a la obra China a la Vista a la altura de los libros de Brieux, del Dean de Canterbury y de Vicente Lombardo Toledano sobre este anciano pueblo que ha decido arrojar a la tierra las arrugas de su frente para formar los surcos. La obra, escrita en forma de diario e ilustrada con una serie de espléndidas fotografías, merece la atención de todo hombre amante de la justicia social, del progreso humano y de la literatura.

• *Eduardo*
NOGUERA
La Cerámica Arqueológica de Cholula
Editorial Guaranía. 311 pp.

Eduardo Noguera es uno de los arqueólogos más distinguidos de México; como resultado de su incansable labor, ha publicado este libro, valioso por todos conceptos, que abre nuevos rumbos a la investigación de las culturas que existieron en Cholula.

Del examen de varios miles de fragmentos de cerámica procedentes de excavaciones estratigráficas practicadas en distintos rumbos de Cholula, Puebla, y en el interior y exterior de la pirámide de esta importante urbe indígena, Noguera obtiene las siguientes conclusiones:

Uno.—Cholula fué ocupada desde una remota antigüedad, como se comprueba por la presencia de objetos y otros vestigios de la cultura arcaica más antigua: Zacatenco antiguo, El Arbolillo, Gualupita.

Dos.—Existen suficientes indicaciones de que la región fué abandonada por los pueblos arcaicos, permaneciendo el lugar deshabitado por tiempo considerable, hasta que fué nuevamente ocupado por corrientes culturales derivadas de las mismas fuentes que originaron la cultura teotihuacana. Basándonos en la similitud de los hallazgos, se deduce la contemporaneidad e igualdad de la cultura cuyos primeros desarrollos tuvieron lugar en Teotihuacán y Cholula.

Tres.—Todos los edificios que se encuentran en el interior de la pirámide de Cholula, fueron obra de pueblos de cultura teotihuacana; ellos testifican un prolongado desarrollo cultural; existen otras muchas pruebas de la larga y activa permanencia de esas gentes en la metrópoli cholulteca.

Cuatro.—En comparación a otras regiones, en donde el desarrollo teotihuacano fué más efectivo y evolucionó hacia nuevos tipos de cerámica y distintas manifestaciones culturales, nótase una especie de estancamiento en Cholula, ya que aquí persiste la misma clase de civilización hasta la llegada de otros elementos traídos quizás, por inmigrantes procedentes de varias partes de México.

Cinco.—El contacto de estas nuevas raíces de cultura, se manifiesta por la presencia de distintos tipos de cerámica de un sello especial que al mismo tiempo acusa una evolución directa de los modelos que encontraron los pueblos recién llegados y que refundieron con lo que traían consigo, por lo que se refiere a la civilización material.

Seis.—A la vez que se producía esta fusión de dos manifestaciones de cultura, se inicia el desarrollo de una nueva más avanzada, de mayor refinamiento y de un alto espíritu religioso, que viene a constituir la típica civilización cholulteca y la cual cubre los edificios levantados por pueblos teotihuacanos para erigir la grandiosa pirámide que todavía hoy se admira y que fué contemplada por los conquistadores españoles cuando aún tenían lugar allí las grandes ceremonias religiosas.

Siete.—Este período marca el apogeo de la civilización cholulteca convirtiéndose en el centro de difusión y expansión que envió las semillas, los rasgos propios y los elementos característicos que florecieron con mayor o menor intensidad en casi todos los rumbos de Mesoamérica, sin perder el sello inconfundible de esta cultura.

Ocho.—A continuación se nota una débil transformación de esta cultura representada por tipos diferentes de cerámica, pero trátase de la misma civilización que variaba ligeramente debido al contacto de otros pueblos que habían adquirido modalidades propias en regiones diversas del México prehispánico de donde procedían.

Nueve.—Final desarrollo junto con la decadencia artística, en algunos de sus aspectos, lo mismo que debilitamiento en las relaciones comerciales y culturales con pueblos y civilizaciones que abarcan un radio geográfico más restringido. Esta última etapa corresponde al postrer desenvolvimiento que tuvieron todas las culturas prehispánicas, en vísperas del derrumbe de la civilización indígena para ser reemplazada por la europea. De haber sido México conquistado con algunos años de retardo, posiblemente estas civilizaciones se hubieran refun-

dido en una sola, quizás de menor valor artístico y de menor sentimiento religioso, pero de una fuerza mucho mayor que hub:era provocado la unificación y la uniformidad de todas las manifestaicones materiales de su cultura.

La obra se halla profusamente ilustrada con dibujos en blanco y negro y con reproducciones a color de la hermosa cerámica de esa región.

• *Paul*
WESTHEIM

LA CALAVERA

México y lo Mexicano
Antigua Librería Robredo. 121 pp.

En una dialéctica sentimental asombrosa, al mexicano ha convertido el temor a la muerte, con la angustiosa imagen de la calavera, en un motivo de júbilo, de ornato y, finalmente, de cristalización artística. En lo que se refiere a esto último, el arte en México tiene tres direcciones: Retratar la calavera como símbolo angustioso de la muerte; transcribirla al papel como juego de niños y, sintéticamente, representarla como la conjunción estética de la angustia y el juego. En un documental estudio que se inicia con la idea que de la muerte tuvieron los antiguos habitantes de México, para terminar con la descripción de las vivencias que influyen todavía en el espíritu de los mexicanos, el escritor y crítico de arte Paul Westheim nos presenta en esta obra traducida impecablemente del alemán al español por Mariana Frenk, un magnífico estudio histórico, estético y filosófico. El libro resulta sumamente provechoso y orientador para quien desee acercarse a fondo a la idiosincracia del hombre mexicano. Los numerosos grabados son ejemplificaciones excelentes de lo tratado en el texto.

• *Roberto*
BLOCK

VINGT DESSINS DU MEXIQUE

Daniel Jacomet, Éditeur. París.

En estos 20 dibujos, el pintor Roberto Block reproduce a lápiz otros tantos paisajes de México. Ante cada uno de ellos creemos percibir la realidad de nuestra tierra. Cuando en 1951 se presentó en el el Museo Nacional de Artes Plásticas la Exposición de 70 dibujos de Block, el Dr. Atl dijo: *Estoy obligado, en primer lugar, a establecer una comparación entre los dibujos de Block y los míos. Los míos son excelentes; pero un poco duros, quizá demasiado hechos, con una tendencia exagerada a representar la materia de las cosas. Los de Block son más espontáneos, más fluídos, más armoniosos. La estructura de sus árboles aparecen más precisas y verdaderas, de mayor variedad y algunas tienen una calidad de materia muy bien valorizada.*

Este lujoso *folder,* tiene una introducción en francés, español e inglés escrita por el conocido crítico de arte Jacques Soustelle.

• *Andrés*
HENESTROSA

EL RETRATO DE MI MADRE

Ediciones Didza. 24 pp.

Agotadas la primrea y segunda ediciones de este relato lleno de frescura, la tercera edición resulta sumamente provechosa para que los lectores que no han tenido la oportun:dad de abrir este pequeño cofre de papel, admiren las joyas literarias de que se haya plagado, como cuando nos dice el autor, al hablar de tehuanas y juchitecas, que "caminaban en verso" o cuando nos murmura con hondo temple de ánimo: *"Silbó el tren. Me monté a él, y estoy seguro que* (refiriéndose a Martina Henestrosa, su madre) *lloró aquella noche todas las lágrimas que ante mí contuvo. Estoy seguro porque yo me siento anclado, igual que una pequeña embarcación, a un río de llanto".*

La bella edición reproduce, en la portada, una preciosa viñeta de Vicente Rojo.

• *Antonio*
CASTRO LEAL

LA POESIA MEXICANA MODERNA

Fondo de Cultura Económica
Nº 12 de Letras Mexicanas. 537 pp.

Anton:o Castro Leal nos proporciona en esta antología, que se inicia con Manuel Gutiérrez Nájera y termina con la poetisa Gloria Riestra, alrededor de 75 años de poesía mexicana. El libro resulta utilísimo no sólo para reeler a nuestros poetas consagrados, sino para adentrarse en el espíritu de un gran número de poetas jóvenes. "Es indudable, dice Castro Leal en el estudio preliminar, que el tono general de nuestra lírica se ha elevado y que en los modelos que ahora privan, la sustancia lírica es más concentrada y rica."

• *Rafael*
CARRASCO PUENTE

LA CARICATURA EN MEXICO

Prólogo de Manuel Toussaint
Imprenta Universitaria. 313 pp.

Cuando la fantasía pinta con exageración la realidad, nace la caricatura, que en su afán de amplificación entrega sin piedad a los ojos del público el prominente labio, la imponente "papada", la inseparable sonrisa o el defecto físico, casi imperceptible a veces, que el hombre trata de esconder con pudor.

En LA CARICATURA EN MÉXICO ha sabido escoger Carrasco Puente varias caricaturas espléndidas. En ellas, nuestros artistas han volcado lo mejor de ese genio en biberón que se llama ingenio.

• *Sylvanus*
G. MORLEY

LA CIVILIZACION MAYA

Fondo de Cultura Económica 574 pp.

Esta obra, que se publicó por primera vez en 1947, y de la que se hicieron dos versiones, una en español y otra en inglés, es uno de los estudios monográficos de mayor relieve hecho hasta el presente acerca de la historia de los pueblos mayas del Norte de América Central y del Sur de México. El estudio del eminente investigador, que dedicó lo mejor de su vida a conocer la cultura de tan extraordinario pueblo, se divide en cuatro partes: a) Una descripción de la región en que vivieron los mayas; b) la historia maya; c) hábitos y costumbres antiguos y modernos de los mayas y d) estudio crítico de la civilización maya.

La obra, profusamente ilustrada, es fundamental para conocer a fondo la historia de ese sector del México antiguo.

• *TRANSLATIONS by* **W. GARNETT**

THE LIFE AND THE DEATH FOR THE MEXICAN

The question will, of cource, arise: is there anything to distingusih the way the Mexican experiences life from that of another human? Or is there some peculiar pattern in the experience of death for the Mexican? Could there actually be a typical Mexican way of life?

Any investigation into the views of the Mexican toward death would actually involve a thorough penetration into and among all ways of life, where, by the expression "ways of life" is meant the reciprocal social pressures that mould the final character who lives together with his surroundings. Yet another way of stating this would be the relationship between property and labor, with its historical variations and distortions, with its contacts and frictions —according to whether the poles attract or repel— between those who work and those who own the instruments indispensable to the fulfilment of productive effort. As for death itself, the experience is not transferable except through a bridge of sympathy concealed in the sorrow that is felt; or, possibly through an even more thoroughly concealed, inconfessable joy brought on by the death of someone disliked or a repellent fellow. A contact with immediate death is quite apart from that obtained with any other vital experience. It is derived, as opposed to the others, from an ellipsis, from a social communication that is underscored in each individual by two variable bases of experience. One of these underscoring bases of the intensity with which individuals react in contemplation of death is found in the faint recollection of non-existence brusquely interrupted at the precise moment of delivery into life, marking with cries, movements, cold, defencelessness, and abandonment the termination of a placentary state of undefined placental comfort. Birth is a cruel blow that strikes on the borderline between the happy state whose chief characteristic of pleasure is composed of silence, immersed in liquid ignorance, and cold, overwhelming reality.

This first reaction to death, this immediate consciousness of non-existence, with its fascinating quietude and invulnerability, is engendered in sorrow. There is no other source but this for the archetypical expression. "In sorrow thou shalt bring forth children". Yet this must be rounded out by adding, "With your own sorrow and the sorrow of your children." This experience exists, though latent, in all men and it impresses a special character on their ways of facing death.

From this primogenial experience, man's attitude toward the death of others tends toward one or the other of the duo —antagonistic only in appearance— of pleasure displeasure. It is only the predominence of either one of these terms that inclines one toward sorrow and sadness or toward pleasure and concealed happiness over the death of another. Sometimes pleasure governs, other times sorrow. From this springs the division of the social nature of wakes in actual life into two groups or types of spectrators: the weepers and wailers as opposed to those who turn the long and tearful night into a happy source of rounds of anecdotes and jokes of varying tones and colors. Between these two bands, there are those who remain neutral in a balanced synthesis of the antagonistic duo, refraining from taking sides, and in an ambiguous tension they reproach this dual reaction toward death, which even as it prompts a smile, the smile is extinguished by the sorrow they have assumed, though none too seriously, in extending a sympathetic embrace to the family of the dear departed, so to speak.

The other of the bases of the common collective reaction toward death is located precisely in the termination of all other people. If birth with its burning circle of sorrow induces the feeling of recalling non-existence, the death of another —be he beloved, neutral, or repellent— slowly yet surely disintegrates that portion of you and of us that is bound up with the social ego of man. In birth, the sentiment of recall; and in death, a premonitory personal awareness of non-existence, of the void; reminiscence of the future, in paraphrase of the intuitive formula common to the *pulque* shops where death is dispensed through the vehicle of drunkenness, "recollections of the future," or "my life is another".

Thus the cycle is closed. Between reminiscence of the unconscious and consciousness of the otherness which is slowly dying through the absorption of the inescapable influx of the death of others, there stretches a long daily series of vital mortal experiences. The whole of these experiences makes up the cenesthaesia of death. By this is meant the complacent neutral sensation, barely apparent, yet aware of the facts and stimuli brought on by death, and in equilibrium still with those stimuli of life to which the word cenesthaesia is actually applied. From the slightest disruption of this equilibrium the ego also nourishes new awarnesses of death. Illness, depressing the will to live; dreamless sleep; solutions to the continuity of fainting and loss of consciousness; all of these form a chain of links forged of varying quantities of the ethereal, subtle substance of non-existence.

Among the Mexicans, the strongest impression received from life is that of poverty. Wherever the social structure allows, this poverty will draw tight the family bonds through the efforts of its members toward alleviating their state. Its bonds, then, are the indissoluble bonds of economic nature. Each individual within the family acquires a value through his work, a vital value in the struggle with death. Due to the rudimentary relationships existing between labour and the owners of the instruments necessary to work, poverty in Mexico does not yet show this character. The Mexicans are poor and at the same time have no work. They are fundamnetally suboccupied, and within the family group —regardless of their relationship to the head of the family— they are all marginal, unwanted. This peculiar situation has certain unusual repercussions on the sentiments of death and life in the Mexican, which concern the resonance that a social structure imparts to the feelings of reminiscence and premonition of death. Poverty and hope become inseperable terms. For poverty is of thin vitality; it is life best understood as imminent death, in unstable equilibrium. Thus, to the Mexican the highest values in life are the more immediate ones, those related to maintaining his precarious life, come what may. He awaits, then, that those things that do not arise with urgency will eventually flow into death; this is the life of the Mexican. His life is really based on what is yet to come (the greater number of the Mexicans only create children, who either die or work; he creates for others); it has no past, it has no future; it only has the impractical happiness of the approaching moment. Thus the Mexican has no fear for his own death nor is he upset by the death of others. His own is drawing him toward the bewitching quietude implied in non-existence; the death of others may move him with the cataclysmic reaction of sentiment and emotion, but not with any lasting impression of economic value.

Within this situation of marginal, unwanted existence, the Mexican is more strongly attached to this double access of the attractions of death. Sorrow and the wake are simple channels for sentiment. In his rites flow tears, shed over his own self that is caught in the daily death of poverty; in his jokes, in his stories, in his alcohol and coffee the impulse to live in spite of all strikes gay sparks. In the common Mexican, death never shatters his economic support. On the contrary, it relieves a tension, thus reinforcing the ambivalent sentiment of pleasure displeasure that death promotes. Existing in this peculiar stage, with an economy so weak, it is not required of the Mexican proletariat fami-

ly that they be quite so proletarian as in other nations, where to be proletariat is the only weapon to use against the pressure of those who own the property and instruments of work.

From this reinforcement or exaggeration of social attitutes that otherwise are common to all men, certain special patterns are formed in the Mexican. There is a familiarity with death, and she is done over with a pleasant, agreeable air. There is a vitalization or quickening of death, inasmuch as she, unlike the Mexican, is not in the unwanted fringe existence: she is the center of the family, its sentimental and economic blow-off valve. So within their surroundings at the destitute margin of the economy, the Mexicans dress up death as they would like to be dressed: with top hat and handsome dress; she is covered with brilliantine and color, even as they would remove the dullness of their clothes; she is fed decorated and frosted cakes, for so would they like to be fed some day. Fascination with death acquires an acute significance for the Mexican: in death he finds the best expression of his vital impulses, for only in death can he find sufficient strength to overcome the anguish in the feelings of imminence and marginal existence that his poverty provokes. Poverty is death without color, death without a head make of a chickpea and without shiny paper; commonplace, everyday. By all means, she should be dressed with coveted things.

There is, though, a popular manifestation of death that shows the displeasure facet. Here are the satirical death-heads and death by the dagger, assault and drunkenness, the contemptuous reproach and the insult; here reside sexual aggressions and the notoriously endless acts of indecency. These factors are turned against the others, and in popular art they are disguised with grace and color. These elements are irrational and obscure insofar as they are described, but they are solidly based on social justification and on the struggle against circumstances. Thus, these same elements, when they come in contact with an artistic conscience, one that is not primitive but lucid, find a full realization in representational or literary works. In the frescoes of Orozco there is a sweeping, overwhelming death, driven by the better life which the Mexican so desires. The death that Mariano Azuela attempted to present as negative in his novel *Los de Abajo,* has turned against his social and political ideas and become a death of reestablishment and justification. Without going into further examples, the death found in popular art —nourishing, brilliant, amusing, and colorful— becomes the select art of Mexico, death within the social struggle.

And the reason lies in the fact that life and death in the Mexican involve an incessant struggle to reestablish equilibrium between the antagonistic duo of pleasure displeasure which social reality has so weighted in favor of the latter element.

THE PAINTINGS OF THE HOUSE DEAN IN PUEBLA

From its earliest beginnings, Puebla de Los Angeles was a wealthy city. The remnants of its Sixteenth Century mansions bear this out, mansions such as the famed House of the Dean, in spite of its subsequent secular alterations; the doorways in the house said to belong to "the man who killed the beast", the motives of which would seem to have been lifted from medieval tapestries; the exquisite facade of the old Granary, of intricate and fanciful motif; and the many courtyards which containing sections of arches and columns dating from the century of the Conquest. Pueblan architecture, however, both religious and civil, did not reach its height of splendor until the Seventeenth Century, and in the Eighteenth was its apotheosis. Following the inundation of the City of Mexico in 1629, most of its wealthy families moved to Puebla, whereupon the city began to raise its churches and convents and to construct new palaces.

In the Seventeenth Century, the majesty of the Puebla structures was based on sotne and brick. "This city glories", so says its chronicler, Bermúdes de Castro, "in possessing in its very center the great square-hewn quarry stone which the City of Mexico lacks. on the slopes of the hill of San Cristobal, known to Our Lady of Bethlehem, of such quality that there is none better in all of the New World so far discovered, and this is why city boasts such magnificent masonry in its homes, its temples, and its offices, for the greater part of its foundations is on such stone, aided also by kilns which exist to benefit the abundant lime collected from the stone-pits, sufficient for any and all construction not only within the city but for twenty leagues around. Of the brick, he says, "The brick made in ovens and yards within the city is very good not only in its stout structure, but also in the exquisite color with which it is endowed." (1)

It should be noted that this was written in 1745 and that there is no mention whatsoever of the use of tile in architectural ornamentation, which leads us to believe that it was not yet in use on facades at the time, or at least not in any impressive manner, and that the polychrome mating of brick and tile of Puebla belongs in its entirety to the second half of the Eighteenth Century. First the quarry stone, then the brick, later the tile, and at times the three elements in combination made up the magnificent architecture of Puebla.

*

Puebla was also wealthy in painting, above all in easel painting, the study of which was carried out by Francisco Pérez Salazar, Manuel Toussaint, and Abelardo Carrillo y Gariel. Puebla has now rounded out in a strange and surprising fashion with the recent discovery of the murals in the House of the Dean, which I shall attempt to describe here. These murals were covered over years ago with a thick coat of lime when the house was remodeled, perhaps necessarily but certainly not cleverly, to allow for various separate apartments.

Before going on to the description of the Dean's house, we would do well to recall that the great religious murals of the Mexican convents of the Sixteenth Century, form altogether a panorama of Neo-hispanic art. Foreshadowing the twentieth Century the main subject is the history of Mexico, represented in the outstanding events of the Conquest and the Conversion to Christianity. With pen and with brush, the chroniclers and the *tlacuilos* or indian artisans laid out this great picture, both medieval and renaissance, of the first Mexican century. In making known the new faith and the new culture, the friars required scenes to the painted at the entrance to their monasteries showing the principal incidents in the budding history of New Spain. There is, for instance, the arrival of the first twelve Franciscans, with Cortes on bended knee before Fray Martin de Valencia, in the convent of Ozumba; the rescue of Cortes from the hands of the Aztecs by a prince of Texcoco, as related by Ixtlixóchitl; or, on the other hand, the brotherly friendship of Fray Juan de Sevilla and Fray Antonio de Roa, on the entrance at Atotonilco. Even the miracles —basic mythology— were depicted for the instruction of the people, like the painting in Quetzaltenango of Fray Nicolás de Vite being saved from the waters of a raging river by the Virgin, and through this painting, we are most seriously assured by the chronicler Grijalva, the miracle "was established beyond all doubt".

Nevertheless it is not only local history that is covered by the convent murals, but also religion and theology; even philosophy is recorded where, at Atotonilco, Saint Augustine surrounds himself with the main philosophers of Greece and Rome, for he is the "sanctus doctor theologorum princeps". (2) At Acolman, in the vast chancel, we find the ecclesiastical hierarchy, from monks, bishops, and archbishops on to the sibyls and prophets occupying the walls, these solemn figures that formed the first support of the church. Yet in the grotesque ornamentation, in the framing and edges of the figures we find the renascent pagan element with its fantastic monsters, its chimera, its heavy flowering pots, its animals going, without transition, into the plant world, their feet or tails becoming spiral shoots, and in its pensive naked youths. Thus it is with Actopan, the pictorial marvel of the Sixteenth Century, with Epazoyucan, and with all of the great Mexican convents of that bloody yet creative century.

*

But let us return to the House of the Dean of Puebla de los Angeles. In two of the main rooms, the walls are covered with frescoes in full color which, like a unique and precious fan, open up for us the full flowing world of the Renaissance with all its humanistic abundance, moulded in classical heritage, yet profoundly Catholic in its intent and in its symbolism. These are the murals that were missing from the pictorial integration of Mexico prior to the Revolution.

In the first room, the one on the corner of the building, is the world of the Redemption, announced by the sibyls. According to the ancient tradition, these prophetic maidens foretold the coming of the Messiah, but here they recall not only the Incarnate Word, but also the miracle of His life and death, the only fount of salvation for the fallen world. All of the sibyls are on horseback, on

(1) *Theatro Angelopolitano* in *Bibliografía del Siglo XVIII,* vol. 5, p. 181 and 182.

(2) See *Las pinturas murales de Atotonilco,* by Manuel Toussaint, in *Historia Mexicana,* Nº 2.

handsome horses of varrying colors and in varying attitudes, bearing the standards of the great moment they are announcing and an allusive medallion, as well as the pertinent biblical references.

First in the series is the Old Testament, the VETUS TESTAMĒTV̄, as it was written in the Sixteenth Century with the n and m represented by dashes, who appears as a maiden on a resplendent horse and who wears a spiked crown and a blindfold; the cross carried in her right hand as a standard is broken and has the insignia of the Tables of Law. The blindfold and the broken standard indicate that the old law is blind and extinct before the new, the law of Christ. She is followed by the Erythraean sibyl with her flowered standard, which corresponds to the Annunciation. Then comes the Samian with her medallion of the Nativity and a standard with some device that I have not been able to decipher. After her comes the Phrygian and on her banner there is a lantern, which is to say, light, and her medallion shows the Apocalyptic Virgin, of the 12th Chapter of the Book of St. John (and incidentally confused with the next sibyl, for she carries the reference: Ps. 16, or Psalm 16, whereas the following sibyl shows: APOC. 12); then the European, her standard adorned with a sword, which agrees with the medallion, for as the latter shows the Flight into Egypt, the sword or blade recalls the motive of the flight, that is, the slaughter of the Innocents. The next sibyl is, for the present, obscured in the painting and dificult to identify; her banner is a noose and the medallion a woman with a child. Then there is the Tiburtine sibyl with a hand as insignia and, in the medallion, Christ after having been beaten and asked by His tormentors who had struck Him; then the Cumaean with signs difficult to identify; then the Delphic sibyl with a crown and, in the medallion, the crown of thorns; and finally, the Hellespontine, her standard filled with a cross, for she recalls the supreme moment of the Redemption, and the medallion shows the Crucifiction.

It can be seen, then, that the adaptation of the ancient world to the Christian is in perfect accord with the ecclesiastical tradition.

The outline designs that form the frame for these lovely maidens are done with elements of considerable importance. In the upper portion, among the plant elements, which it pleased the colonial chroniclers to call 'cogollos", some small monkeys are playing, in pairs; they wear bracelets and ear-rings and their faces are almost human; their tails intertwine. They are enjoying themselves in conversation and song, as indicated by the lines coming from their mouths, some lines being simple —which are the words— others are double or flowered —which are the songs. We find this detail delightful, and it stems from indian origins, for it is in this fashion that the tlacuilos represented words, song, or oratory in the codices. Still further details are bestowed by the eminent painter of this admirable work; in one of the borders, actually the lowest one, an archway is developed with cherubim in the triangles formed by the arches, as is found in the Sixteenth Century cloisters. and between the columns are found European soldiers bearing varying arms of the Sixteenth Century alternating with bunches of huge flowers.

Within these borders and in among the hooves of the horses ridden by the sibyls there is a whole world of delightful and symbolic little animals: deer, rabbits, dogs, cockroaches, birds, and even one curious scene: there is a tremendous serpent squeezing an innocent rodent within its coils, presumably to devour it, directly under the Cumaean sibyl.

Within the second room, the Triumphs appear in an extraordinary form, the Victors' Chariots sung by the poets of all eras. These are the victories over man's eternal problems: Time, Death, Love, Chastity, and Fame. Time delivers us over to death; love, with its last breath delivers us up to chastity in transcendent sacrifice; and fame gives us immortality.

Each chariot carries a symbol. The symbol for time is Chronos, who rides the chariot, a bearded old man who supports himself with a cane and who brings up to his mouth a child, the last of his children which, according to the classic myth, he is about to devour. In the chariot of Death are the Fates: Clotho, Atropos, and Lachesis, who sever the thread of life, while for a coachman they have a grizzly skeleton with a scythe. The car of Chastity is drawn by the unicorns of mythology and carries a maiden with a palm leaf. In the car of Love there is young girl offering her heart and behind her a vigilant Cupid launches his divine and deadly arrow. The car of Fame, should be drawn by peacocks —the birds with a thousand eyes in their tails who have seen and know all— but here in Puebla there are two stout geese, now barely visible, drawing the shatttered car of Fame.

The grotesques and the borders of these cars are made of faces of maidens wearing feathers, a shield with strange animals, set on renaissance scrolls, animals like the deer seated and singing, according to the indian markings, in a Mexican basket, with a string of rattles adorning his neck, wearing jewels of jade, and with a stylized sea shell of pre-hispanic characteristics on his back.

Where have these paintings in the House of the Dean, unique in Mexico, come from? Without doubt they are translations of old European engravings of the Sixteenth Century and in the particular case of the Triumphs, these were surely lifted from the *Trionfi* of some edition of Petrarch.

With these murals in the house that belonged to the great Don Tomás de la Plaza, Dean of the cathedral in the egregious Puebla de los Angeles, Mexico has greatly enriched its pictorial heritage, already marvellous in Bonampak and Teotihuacán, brilliant in the Sixteenth Century frescoes, fully worthy within all of the colonial art, and unique in present day greatness.

MYTH AND MAGIC IN PRE-HISPANIC ZOOMORPHIC SCULPTURE

Whoever gives close attention to the art produced by the ancient Mexican cultures must agree in that many of the finest accomplishments received from the hands of the painters, sculptors, the ceramic workers, the silversmiths, and the feather-workers are representations of animals. If the greater part of the fauna had at some time disappeared from the face of the New World, it would have been relatively easy for posterity to reconstruct the animal world that moved among the human groups of the time, thanks to the codices, the post-hispanic manuscripts, the mural paintings, and still most particularly the sculptures that for one reason or another managed to defy the violence of the Conquest and the erosion of time, all of which have come down to us as a prized historical and artistic legacy.

Thus it is possible for us today to admire the most unusual and the richest collection of animal sculptures, modeled both in clay and in hard stone, that the imagination of any people has ever produced. One might well question, though, upon confronting the awesome realism of these prodigious pieces, if it was merely through living in close contact with these beasts and through their highly perceptive observation that these men came to model and sculpture with such unequaled sensitivity and emotion. This would amount to an acceptance of a bio-geographic determinism; yet this phenomenon appears only vaguely in the representations of plant life. Or was the determination of meso-american cultural form guided toward the sculpture of animal representations because of a zoomorphic mythology created in the dawn of this culture and constantly enriched till it involved in its warp the woof of anthropomorphic concepts developed later, and which in Coatlicue or in Ehecatl Quetzalcoatl obtain the full synthesis of magical religious thought? Again, might not this second interpretation contain the reason why these people not only managed to reach the peak of naturalistic magic realism but also impress onto each work the character which we today find so marvellous?

Some thousands of years ago, perhaps ten or fifteen thousand, and after invoking the Heart of the Heavens and casting lots with the red *tzité* grains, the *sacrificer people* or the *people who sought the Sun* decided to abandon the *House of Cold* and seek a place where they might better live. The augurs, the possesors of the ancient knowledge, the guiders —teomana— pointed out the route, and in a great migration, the men crossed the bridge of frozen waters, where the day lasts half the year. After many such days there appeared before their eyes a land free of human habitation, that knew only the tread of the elephant, which shook the ground with its steps, and the feral beasts and animals which they would later incoporate into their religious beliefs and which their hands would inmortalize in representations.

Actually there were very few things that these people had learned to do. Throughout the day they prepared their spears and spear-throwers, with pointed projectiles, that brought the game to their feet; or again, when nature was kind she provided them with fruit and roots which they avidly gathered. It had been long since fire, so jealously guarded, had kept them from dying, and thus, within time measured only by those who are born and those who die, a vivid splendor protected them.

Prior to the development of their simple material culture, men had learned to think, wherein their existence was recognized. And when *those born of the medulla of the maize* disappeared into the shadows or when they undertook their daily conversation with the stars, the small world which surrounded them, so clear and

luminous during the day, became mysterious and obscure, full of sinister currents, of portents and dangers. It was then that they felt abandoned by the Creators, the Constructors.

On one night, the night known as belonging to time —the duration of which no one has defined— man felt a quaking wherein fear and awe possesed him, The Shadows outlined in the light of moon moved in ways that had never ocurred before; the eyes of the animals were transfigured; unheard voices surged up from the bottom of the canyons; blinded, the stars lost their way and scattered throughout the firmament; and the light of the heavens was lost in tenebrous eclipse. Invisible and intangible creatures appeared everywhere and the physical universe came under the rule of the spiritual powers, animistic powers which in time, and with the systematization through mythology, were to become demoniacal. Thus, in becoming bound up and enriched with myth, the physical world, both of heaven and earth, was rebuilt in the same fashion existing in the social world.

Man, at this moment in his historical life, incapable of handling reflective thought inasmuch as he had not yet created it, master only of prelogical reasoning, inevitably and of necessity conceived "the whole, and each of the parts, of the physical universe in the light of social functions." From this point on, his brief world of living creatures —men, animals, and plants— became infinitely wider. The entire universe received life: the rivers, the mountains, the stars, all natural phenomena, the plants, and the animals were all endowed with spiritual power. In transferring this power to all existing things, man wove a net in which he himself was caught up, and in order to undo some of the nodes, he was obliged to interfere with the course of events through magic, for he could not yet comprehend the difference between the natural and the supernatural, all accompanied by magical rites.

Interpretation of signs came under the charge of the warlocks, the magicians, so that through magic, a technology devised to control the demoniacal powers, the initiates could govern the occult forces of nature, could coerce the evil spirits, could constrain the highest powers, cure disease, and divine the future.

When finally the *sacrificer people*, after having seen many generations sink into the seventh kingdom of the underworld —where live the beasts that eat hearts— arrived at Vucub-Pec, Tulán-Zuivá, or Chicomoztoc, the place of concentration and dispersal, animals were already regarded as the donors of life and were objects of religious belief and veneration.

According to the ancient mythical legends left by the Cakchiquels, they descended from Zaqui-Nim-Ac, the Great White Boar, and Zaqui-Nimá-Tziis, the Great White Coati or posibly Great White Tapir, the creative couple, which in other capacities ordained the creation and growth of trees and stalks and the creation of life; later they made the animals: the deer, the birds, the lions, tigers, serpents, guardians of the reeds and stalks. And these same progenitors, *our first fathers and mothers*, took the name of the jaguar: Balam Quitzé (jaguar of the death-dealing smile, like poison); Balam-Acab (jaguar of the night); and Iqui-Balam (tiger of the moon, black jaguar).

In establishing relation with the new surroundig media, the men of the hunting-gathering cultures, who at the same time belonged to clans descending from a common ancestor which was their custodial animal, enriched their totemic beliefs with symbols. The animals were given a representation endowed with a spiritual force, a representational totem, a symbolic disguise for the gods of the indian pantheon. To the Mexica, the earth is a kind of monster which seems part shark and part alligator; it is also represented as a fantastic frog whose mouth is armed with greath fangs and with claws on its hands and feet (Tlaltecuhtli). Tezcatlipoca, the night god of the sorcerers, becomes a jaguar, "the heart of the mountain", Tepeyolohtli; Huitzilopochtli becomes a hummingbird; Xolotl, "who conducts the dead to hades", becomes a dog; Quetzalcoatl becomes a plumed serpent. Each division of the kingdom of the dead, according to mythology, is ruled by one of *the dismembering animals:* the East is governed by the bat; the North by the jaguar; the West by the alligator; whereas the South is ruled by the eagle.

The animals enter into the myths of the creation of man in a preponderant fashion, and celestial phenomena are explained as a struggle between the gods in their new disguise with their former or other self, with their doubles, which are known as their *nahual*. At the time of the second attempt at creation, and because the "wooden puppets" had neither soul nor understanding, a flood was produced and all died, swept away; Camalotz, the great vampire bat of death, came to cut off their heads; and Cotzbalam, the crouching jaguar who creeps up on his prey, came and ate their flesh; Tucumbalam —the tapir— also came and he broke and mangled bones and sinews, he ground and pulverized the bones; all this —so says the Popol Vuh— to punish them for having forgotten their father and their mother.

Similarly, the animals take part in the discovery of maize, forming a mythical explanation of the creation of the fundamental nourishment of these people, once they reached the agricultural stage: "And the Progenitors said: the time of awakening has come, the time of the termination of our labor and the appearance of those who are to sustain and nourish us, the enlightened children, the civilized vassals; let man appear. The Yac (wildcat), the Utiú (coyote), the Quel (parrot) and the Hoh (crow) led the gods to the road to Taxil and told them of the yellow ears of corn and of the white ears of corn, and this was the food that entered into the flesh of the man that had been created and formed; this was his blood; from this was the blood of man made."

In counterbalance to the magical power of the gods, the sorcerers or priests, the recipients of the magical secrets, could change themselves into other men or into animals at will. The expression *pus naual* was used to describe the magic power to create or to transform one thing into another. *Pus naual haleb* was a charm of the Cakchiquel indians for transforming themselves into balls of fire, into eagles ,and into other ancient animals. The insignia of royalty, which received magical power in hands of the priests, the nobility, and the military religious orders (eagle knights, jaguar knights, and coyotes) were lion's claws, jaguar's claws, heads and feet of deer, snail shells, parrot plumes, and the talons of jaguars and eagles.

Inasmuch as the life of the hunting groups depended almost exclusively on animal products that cover the basic necessities of subsistence, life essentially revolved around an ineluctable, enduring zoomorphology, reasserting itself in the creation of new social structures upon the advent of the sedentary harvesting cultures. These in turn instituted new concepts in cosmogony and cosmology to its already complex genealogy of gods, progressively more closely secret as the mathematical and astronomic sciences were developed, and as the social stratification became, in correlative fashion, more rigid.

Then, with the creation of the calendar, a development strictly corresponding to a settled culture of planting and harvesting, the totemic animals were incorporated in the cycle of twenty days where each of the day names has a meaning that was profoundly related to the ancient myths.

Immersed in the ever-present power of the gods, man developed a type of life that bound his fate to the eternal struggles of the gods among themselves. Man is properly allowed nothing but the interpretation of the hidden designs given forth by the invisible spirits present in everything that exists on the earth and outside it. Thus, in every step that man takes on the earth and in the nine magical tests he must go through when dead, there will always be a certain metaphysical riddle. "From the moment of his birth, and even before, he is bound in the thick net: ceremonies and nuptial charms, magical processes while borne and in birth, astrological fatalism of the newborn, the irrevocable relationship between the calendar and the religious concepts that defined his educational process and his social destiny."

The need for finding some representation for his cultural hierarchies within his wealth of mythology obliged the man of the American culture to introduce these vital experiences into his art, first in his literature ,and later in his dance, music, and painting, in his sculpture, and in his architecture. The distinguishing feature of all the expressions produced by this extraordinary emotional synthesis, is its symbolism. Nothing is lacking in profound significance; it is in every way an ideological art, founded on transcendent magical religious concepts. With the growth of symbolism, the moulded works of art become ornamented with representations of the ritualistic demonology, in which the men and animals who are represented acquire a certain special character as the bearers of a power from another world. At times, in order to make the representation unintelligible to any but the initiate, there is an intentional sublimation of the image, leaving only an abstract figure, for where at first it was acessible to all members of the social group, later it was to be only for the members of the ruling social stratum.

The zoomorphic representations found in the codices, sculptures,, paintings, lesser arts, and in architecture are by no means simply ornamental motifs. They are above all symbolic expressions of profound and ancient myths which through time have endured, become enriched, and been transferred to newer concepts devised in relation with sun and moon cults, reclothed in a subtle veil; myths in which animals are the actors in a drama in which man plays the principal part.

MEXICAN ARCHITECTURE

In taking an overall view of the fundamentally esthetic phenomenon which constitutes Mexicano architecture, and holding it in an historical perspective through its 2000 years of existence, we cannot fail to note a feeling of unity enduring through the most profound stylistic changes, binding them with a series of constant esthetic values that are the product of a special national psychology, values constant in general outline, and which are further reflected in a peculiar manner in all of the forms of life.

Pre-hispanic history in the center of Mexico consists of an aggreate of evolutional cycles determined by invasions of nomad peoples from the north of the plateau who, even as they destroyed an established order, instituted the formation of the one that was to follow. Later on, the Spanish Conquest, bringing the spiritual and material drive of the Hispanic culture, initiated a new epoch which at maturity will provide an independent Mexico. Throughout all these phases of such profound variation, there is, nevertheless, a legacy of esthetic feeling of which we now consider ourselves the recipients, even as we absorb as our own the new forms of culture of the western world, of which we form a part.

This architectural inheritance should be considered as a dynamic principal and not as a heavy ancestral load, free from useless archeological tenets and joined to the daily spirit of modern time insofar as it affects us, with a consciousness of our relationship with a driving principal that conducts us toward the creation of a new architecture. Its visible results will possess esthetic characteristics somewhat higher than those of the past, though comparable, and yet it surely shall contain a thorough expression of current techniques, of our geographical, social, and economic reality, and of our peculiar esthetic feeling.

Within the imprecise limits of geological time and pre-history, there first appears in America, a New World which at the same time is quite ancient, a clearly outlined architecture that forms the basis of all pre-hispanic architecture. The representative monument is the pyramid temple of Cuicuilco, in the Valley of Mexico, consisting of a system of scaled masses forming a truncated cone. Toward 500 B. C. it disappeared, as if in a symbolic embrace of two eras, under a covering of lava from the nearby volcano Xitle.

In this relatively small monument (120 meters across the base), we find for the first time the concept of the pyramidal form, a form which in Mexico, as well as in Egypt and the Middle East, corresponds to the first step of a high culture in process of development. We must not fail to note two characteristics that in irrepressible spirit will identify the fore of any Mexican architectural manifestation: a vivid feeling of color and a predominant conception of the outlining space. The Mexican pyramid temple will always show the massive nature of a monument edifice, of brilliant color in continuous contrast with the surrounding scene.

The development of the pyramid concept perhaps has its grandest expression in the religious and commercial city of Teotihuacán, with its Temple of the Sun (250 meters across the base), the Moon, and the Citadel (400 meters along the side). In this great whole, the monuments form the center of a sort of radial city with rural points of focus subordinated to it, and governed in a mathematical and geometric distribution, which places, values, and relates them by means of avenues and great open squares. Throughout its 700 years of life, this pattern was followed in scrupulous detail by the inhabitants of the religious metropolis, a populace which by means of its commerce spread its cultural elements to the most remote regions of Latin America.

The great buildings of Teotihuacan, in the Valley of Mexico, were never surpassed during any subsequent period, neither in their dimensional impact nor in the moulded clarity of a profoundly religious way of life, and they constitute the greatest theocratic and commercial empire of Middle America.

With the destruction of Teotihuacan, carried out by people of low culture who came from the North and on a date that can be placed within the Eighth or Ninth Century, the cycle of the Toltec culture commences, with its capital and center of development in the City of Tula.

The architecture of Tula no longer has monumentality, thereby gaining in dècorative detail, emmanating from a people rapidly transformed on the cultural scale and which shows a great creative capacity in sculptural form, often expressed in roughness and in technical poverty.

The Toltec cycle occupied only a brief time, and it ends with the destruction of the capital in 1168 by new hordes of nomadic people which invaded the Valley of Mexico. Historically this new group is known as "Chichimeca-Mexica", its most important branch being that of the Aztecs. They arrived late in the valley and found room only on two islands situated in the Lake of Texcoco, which after continuous growth become the great lake-city of Mexico-Tenochtitlan. Under Aztec domination, an empire is consolidated in harsh militarism, covering the southern half of Mexico and reaching into Central America.

The Mexican populace has ample opportunity to create a new architecture, but it handles dexterously the elements inherited from the Toltects, thus making itself a vehicle of the culture it had helped destroy. The final cycle of architecture within the Valley of Mexico, in the form in which it was admired by the Spanish conquerors, had turned to the urban tradition of Teotihuacan, with loose handling of the major axes of composition, these being laid along the causeways, or "calzadas", which crossed the lake and joined the city to dry land, with a grouping of religious and civil buildings around great squares which formed the center of each "calpulli" or borough, these being a reminder of the former tribal organization.

The overall panorama of pre-hispanic art on the Mexican plateau gives the impression of a stylistic whole, its different epochs joined without continuous resolution, but where each new period is derived from devastation, conquest and devastation at the hands of settled people from the west. These bring new blood and energy, and after a period of absorption of culture, they create the next stage on the ruins of the prior one. This is a bloody history of creation and destruction, of advance and retreat, in order to create again in the future with a new impulse.

The artistic history of Mexico, however, is not limited to the central highlands, for semi-autonomous cultures have arisen along the Atlantic coast (Totonaca Culture), toward the South (Mixteco-Zapotec Culture), and in the distant jungles of Guatemala and the Yucatan Peninsula (Maya Culture), producing particular artistic manifestations.

The Maya culture is without doubt the most driving of all, and it follows its own stylistic growth, parallel in time to the archaic art and the Teotihuacan art in the Valley of Mexico. It was localized in the highlands of Guatemala, in the department of the Peten and in the valley of the Usumacinta River. Of a finer, though perhaps weaker, sensibility than the man of the Mexican plateau, the Maya was able, in the midst of a jungle second in America only to the Amazon in lushness, to produce a religious architecture, rich in detail, careful of proportion, and with a highly developed technique in stone and stucco. In the city of Tikal, the pyramidal bases have an appearance of ascending strength which comes from their outline and dimensions (Temple IV is 73 meters high) that remain in balance with the horizontal lines of their graduated masses. The monuments erected to mark the passage of time, the stelae, carry the sculptural expression to its finest manifestation seen in America, and, together with their ornamentation, form an intrinsic part alongside architecture of a single spirit of esthetic expression. Temples XI and XIII at Copan and the temple of Bonampak are good examples of this union.

However, the same system of cycles found in the Mexican plateau is also found in the Maya area, and in the Ninth Century the great ceremonial centers are abandoned one after the other, without our being able up till now to explain this strange phenomenon satisfactorily by internal or external reasons.

In the following centuries, the Maya culture finds refuge in the northern part of the Yucatan Peninsula, where from the year 1000 on they become mixed with Toltec groups that have fled their capital under the leadership of their king and warrior priest, Ce-Acatl-Topolzin Quetzalcoatl.

This unusual union of cultures, each with a glorious past and of strong esthetic feeling, produced from elements of both the last flowering of Maya art and the most notable examples of architecture to be found in America.

The cities of Uxmal, Chichen-Itzá, and Kabáh, are the principal examples of this art. The expressive simplicity of the pyramidal bases of the Central Plateau are executed with the precision and delicay of the Maya technique, and to the feeling of line of the Maya sculpture is added the geometric force of the Toltec, producing a rich and balanced decoration. The Maya buildings are grouped in the ordered spirit of the Toltec.

Nevertheless, this final brilliance of the Maya-Toltec culture seems to have borne within its militaristic organization the germ of its own destruction, and after a period of internecine wars, social disorders, plagues, and famine, the great ceremonial centers of Northern Yucatan are in turn abandoned, and at the time of the conquest, the Spanish found the Maya culture in full decay.

SPANISH PERIOD

Although the Spanish conquest was actually carried out in a short time, we may consider all of the Sixteenth Century as being the Century of the Conquest thus including in this term the cultural and religious assimilation. This was caried out with unflagging intensity and force by the religious orders, infusing the European renaissance culture with its strong medieval traditions into the various indigenous cultures, which had only obtained unity under the Aztec military dominion. The Sixteenth Century is a century of founding of cities, convents, schools, and hospitals,

a veritable cultural and architectural prodigy, result on the one hand of the spiritual drive in the Spaniard, and of the inmediate reaction of the indian, who with great capacity and rapidity assimilates the new forms.

The cities, particularly the new Mexico-Tenochtitlan, are planned as a whole, putting into practice the Renaissance patterns briefly carried out in Italy and which found a certain sympathetic note in the examples of the pre-hispanic period.

The great centers of Christianization of the indians sprang up in incredible number throughout the whole colony, under the direction of the Franciscan, Dominican, and Augustine friars. We then find the phenomenon of a stylistic retrogression, for decorations appear of a strong Romanic flavour, gothic vaults, moorish elements, all intermixed with the Renaissance tendencies that had taken such deep root in Spain. This aggregate, of itself heterogeneous, is further enriched with the decorative sense and technical execution of the indian proper. It suffices to recall the gothic vaults of Coixtlahuaca, the moorish roofs of San Francisco de Tlaxcala, and the decoration of the open chapel of Tlalmanalco with its Romanic aftertaste, and the scrolls at Acolman.

The great convents, now almost totally abandoned, remain as the most grandiose monuments to the work of cultural restructure, developed throughout the Sixteenth Century with an intensity and energy on the part of the religious orders and of the indians that have no parallel in history.

True artistic maturity, however, was acheived during the colonial period, in baroque form, during the Seventeenth and Eighteenth centuries. In the proper forms of that art, the Mexican elements found a greater ease of expression, achieving not only an apt repetition of the tendencies received from the city and from Italy, but also creating a fashion in baroque style with its own peculiar characteristics.

The construction activity then passed from hands of the religious orders into the hands of the secular clergy and those of civil governments and private enterprise, opening the way for cathedrals, churches, schools and palaces.

We can trace an evolutionary line within the baroque which goes from the still restrained use of properly renaissance architectural elements on through to the most extreme decorative complications based on sculptural elements in which human, plant, and animal figures appear, together with an almost exclusive use of inverted cones and pyramids in place of columns.

The various phases of this style may be seen in the cathedrals of Mexico, Puebla, Morelia and many others, and in the final phase, churrigueresque, we have such examples as the Sacristy in the city of Mexico, the Sanctuary of Ocotlan in Tlaxcala, and the convent church at Tepoztlán.

The final years of the colonial period and the beginnings of the period of independence present examples of neo-classimism, which seems as cold and inadaptable to the national sentiment as it does to that of the major part of the European countries. Nevertheless, the neo-classic style was adopted immediately prior to Independence in official structures, carried out by such personalities as Tolsa, and after the Insurgent movement, this style was considered as the artistic banner of the newly formed nation. Suffice it to mention among the works of this period the Palacio de Minería and the church of Our Lady of Loreto.

Summing up the sketch we have drawn of the Spanish or Colonial Period, we might say that on the one hand the Mexican architecture of that period reflected the conditions of social and political development of a nation in formation, but the tendencies were always modified and adapted within our media, giving rise to regional differentiations and characteristics such as existed for the various countries of Europe.

The love of a highly complicated architectural ornamentation, the use of color as found in natural quarry stone and in *tezontle* (a red volcanic stone), and the abundance of forms little used in the city (like the inverted conic column of the late baroque), along with the planing of cities predominated with great open spaces give a particular character to Mexican architecture which differentiates it from the contemporary art of Europe and binds it to the modeled sentiment of the pre-hispanic period.

MODERN ARCHITECTURE

In order to allow greater justice to that esthetic camplex which makes up our modern architecture, we shall have to go back, not only to its first concrete manifestations, but also penetrate a bit into the state in which art and architecture found itself in the last half of the Nineteenth Century. Those fifty years of artistic history of the West seem to be characterized by an uncommon artistic event, a complete lack of style. The architect rushes about in a desperate search, trying to find inspiration in the past styles of our culture, searching through the exotic products of oriental art, and even the American. The cities of Mexico, like those of Europe, are full of pseudo-gothic and pseudo-classic buildings in the best of cases, and then moorish courtyards and Mayan temples. Finally, as the century is about to close, the architect believes he has found the true fount of all art, nature herself; the copy of nature is the keynote for all arts. France was the center of the eradication of all ideas at the time, and her architects and school of Fine Arts excercised an unquestionable hegemony over Mexican art.

The two undertakings of greatest spirit of those years, which corespond politically to the government of General Porfirio Diaz, are the Legislative Palace, plans and direction of which were asigned to Emilio Bernard in a competition held in Paris, and the National Theater, today the Palace of Finc Arts, encharged to the Italian architect, Adamo Boari. This last building might posibly be the most interesting built in the entire world within the forms of the "Art Nouveau", because of its size, the quality of its materials, and its esthetic qualities.

This period which is practically negative in artistic production is, however, a moment of extreme effervescence in European esthetic thought, in which, through the ideas of Semper and Herbert and through the historical artistic criticism of men like Fiedler, Riegl, Worringer, and Woelfflin, a proper atmosphere is created for the advent of modern forms.

It is not proposed that this article should set forth the work and the names of architects and tendencies of the present architecural movement in Mexico, but, having arrived at the doorway to our modern architecture after outlining its historical precedent, I should first of all like to point out the circumstances surrounding its birth, and second of all the wide view offered within what we might call the orthodox tendency; then finally the unity of esthetic feeling which binds our modern Mexican architecture with the stages that have gone before.

There are two main characteristics that we could point out in the growth of the new architectural movement; a parallelism in time, although with a slight lag and certain independence, with regard to Europe; and, a struggle in its earlier beginnings with other tendencies that sought the national architectural solutions in the example of colonial art of the Eighteenth Century, in pre-Hispanic architecture, and in the exposition salons of Decorative Art in Paris. Thus, its birth is effected within a constant struggle not only with the public, which does not easily accept the new forms, but more particularly with the architects who are not instilled with the same ideals.

The unity of principles that has typified and made uniform the first years of the movement, now seems to have been broken, giving rise to new tendencies. Prominent among these are the none too concrete ideas of an organic architecture, a somwhat idealizd tendency that insists on a closer relationship with tradition, such as the pre-hispanic, and finally in an ever prominent position, the functional architecture which was the first manifestation of the new style.

A just appreciation of the values of the architecture of our past along with an integral awareness of the forms of life of our present period form our best hopes toward acquiring an architecture which, though only now taking its first steps, seems to bear the possibilities of yet rendering its finest fruits.

CHI PAI-SHIH DISTINGUISHED PEOPLE'S ARTIST

By WU TSU-KUANG

Tall, upright, white-haired and bearded, his lean fase radiant, Chi Pai-shih at ninetythree is China's outstanding painter. In a tumultous century, full of war and worldshaking changes, he has worked ceaselessly at his painting, seal-engraving, poetry and calligraphy. His works are cherished by the broad masses of China. They have been exhibited in Moscow, in Paris, in Tokyo. They are renowned among art lovers throughout the world for their penetrating, realistic observation of nature, their delicacy and sensitivity, freedom and sureness of touch, their impeccable sense of spacing and movement.

By social origin a peasant and carpenter, Chi Pai-Shih is unique figure among the classical painters of China who have tradi-

tionally come from the gentry class. He was born in a poverty-stricken peasant family in a village of Hsiangtan Country, Hunan Province. Not until he was eight did he get a chance to study. His mother gave up all the family's savings— four pecks of grain, which was just enough to pay for six months' schooling. Then he went to work, cutting wood and tending cows. In the evenings, his grandfather taught him what he knew, drawing characters in the ashes with a poker. When his grandfather died, all the meagre family savings—6.000 copper coins—were again exhausted to pay for the funeral. Too small and weak to plough, Chi Pai-shih was sent to learn carpentry. From rough work he turned to the making of fine, delicate objects and to woodcarving on furniture. He carved and decorated with great skill; everything came alive under his hands. His nickname was "Carpenter Chi", and his gentle character made him the favourite of all the villagers.

It was while selecting patterns for his carving that he came upon the famous *Book of Painting*, textbook of artists for many centuries. It was the fiarst time he had seen such pictures, and he studied them with intense interest. It was his first lesson in painting.

By the time he was twenty, his paintings were already becoming well known. He was able to study portrait-painting from two craftsmen, and began his own career as a professional painter. He mastered the art of bringing out the inner being tactfully as well as depicting the appearance exactly in all its details. He painted the portraits of the ancestors of the local gentry in full regalia with unequalled skill. Every detail was meticulously executed.

It was not until he was twenty-seven years old that he had another opportunity to learn reading and writing. As he mastered his letters, he started studying poetry by reading the famous poets of the Tang Dynasty: Tu Fu and Li Po. He practised industriously and himself became famous as a poet. Especially fine are his poems written to his paintings, verses that are woven out of the texture of his own life and work, filled with a sense of deep humanity. He is also a recognised master of the art of seal-engraving.

In middle life, his paintings, too, underwent a change in style. His brushwork had been precise and elaborate in detail, now it became free flowing and impressionist. The impressionist *(hsieh yi)* school has a long history in China, and Chi Pai-shih has absorbed its best traditions. He adapted the style of the ancient scholar painters with their spontaneous, rapidly executed brushwork, their superb sense of rhythm and economy of means and made it an instrument for the crystallization of real life. Based on the fine classical tradition, Chi Pai-shih is a thorough modern. A man of the people, he sees life with the realistic vision of the people, He went beyond the restricted subject matter and formalism of the gentry scholar painters of the traditional impressionist school, who lightly called their painting "ink play".

His seemingly simple compositions contain penetrating comments on life. Three fishes are swimming in a rushing stream. The small ones—they swim upstream bravely aginst the current; the medium-sized ones meander in midstream; while the larger, older fish has just turned its head and is swimming downstream. This is a subtle reflection of attitudes in the old society.

Ever since he learned to paint, Chi Pai-shih has kept many insect pets in his home: crickets, grasshoppers and the like, also fish and birds. He has patiently studied the activities of these small creatures, acquired an infinitely sympathetic understanding of their being and outward form. From the accurate imitation of nature in the early part of his life, he has developed in his later period an astonishing ability to evoke, with the simplest of means, the essential character and form of things.

Under his brush, fish and shrimps, with their transparent bodies, look like real fish and shrimps swimming in the water. His flowers, though the petals be red and the leaves black, bloom with the exotic beauty of youth. His paintings in black ink, often executed in a few simple strokes, have a unique beauty and vitality.

It is their simplicity, realism and warm human feeling, their close relation to actual life, that make his paintings so greatly admired by the Chinese people to whose life they add fresh colour and zest. His genius is indeed the fruit of hard work. His wisdom and insight in observing nature, his indefatigable spirit in work, these enable him to free himself from old conventions and acquire the ability to impart life with the magical touch of his brush to anything he paints.

Chi Pai-shih himself says that he is at his best in poetry, next comes seal-engraving, then calligraphy, while painting comes last. He says this with a smile, for he knows that he is best known as a painter.

He has led the life of a painter for eighty years, surely one of the most remarkable lives in the world's history of art. But still more remarkable is the fact that, during all these eighty years, his painting was interrupted only on two occasions for a total of ten days, once when he was seriously ill and again when his mother died. Such indefatigable zeal in work is an inspiring example for the younger generation of artists in New China.

The integrity that inspires his art is also the guide of his life. Once in Peking when he was forty-one, a friend wanted to purchse for him the post of assistant magistrate. He refused the offer. When he was eighty-two, Peking was under puppet rule. Enemy and puppet officials desiring to obtain his paintings wished to visit him and curry his favour. He put up a notice at his entrance which read:

CHINSE CUSTOM FORBIDS OFFICIALS TO VISIT THE HOUSES OF THE COMMON PEOPLE. SUCH VISITS ARE SAID TO BE UNLUCKY. ALL OFFICIALS CONTEMPLATING VISITING THIS HOUSE ARE HEREBY NOTIFIED THAT THEY WILL NOT BE RECEIVED.

Two years later, the Peking Art School, also trying to court him, presented him with several tons of coal which at that time was very difficult to obtain. He returned the gift. Though the weather was bitterly cold, he preferred to go without a stove. At about the same time, he painted some crabs, the symbol of his country's enemies, and wrote the following lines on the painting:

Mud and grass greet you wherever you go,
Can you find a place to rest? No!
People could see you often last year,
But now, it's rare indeed when you appear!

In those days of oppression and war Chi Pai-shih proved his steadfastness, pureness of heart, courage and indomitable spirit. He looked forwards to the dawning of peaceful days. The liberation of Peikng came when he was eighty-nine years old. Chairman Mao Tsetung, on meeting him soon after the liberation, showed great solicitude for him and inquired after his daily life. The People's Government had his dilapidated house repaired.

A man of the people, Chi Pai-shih has made his own direct contribution to the cause of safeguarding world peace. For the past two years, the dove, symbol of peace, has been the main theme of his paintings. His huge painting, *Eternal Peace,* more than 66 square feet in size, was displayed during the Peace Conference of the Asian and Pacific Regions. This masterpiece, done in a superb and grand style, forceful and majestic in its presentation, won the admiration of all who saw it.

January 7, 1953, was Chi Pai-shih's ninetythird birthday. On that day, the Ministry of Cultural Affairs presented him with a scroll, honouring his work and characterising him as "an eminent artist of the Chinese people, who has made remarkable contributions to the development of China's fine arts". During the celebration, all the scores of young artists present aplauded and cheered him. His face beamed with unaffected happiness.

Chi Pai-shih's hair and beard became snowy-white many years ago. But in the last two years, the hair at the back of his head has been gradually turning black again! This symbolises his perennial youth which generates an ever fresh store of vitality.